



# الفكر المعاصر

يناير ١٩٦٦

العدد الحادي عشر

● ليكن الكاتب من أي طراز  
شئت ، ليكن شاعراً أو شاح  
فكرة أو صاحب رأي ، فهو ف  
كل حالة مطالب بالصدق ليتسق  
ظاهر لفظه مع باطن ضميره .

● إننا مهماً أتقنا من لغات  
أخرى فإن لغتنا الأصلية  
تظل هي التي ننمى إليها ، وهي  
التي نستطيع أن نعبر بها خير تعبير

● ليس التراث الثقافي لشعبنا  
أولاً أي شعب آخر مجرد  
النصوص ، ولكنه ما وراء هذا كله  
من خصائص بيئة ، ومقومات  
مجتمع ، ومواقف بشر .

● إن الثقافة التي يغلب فيها  
الكم على کیف هي ثقافة  
لا تدافع عن أية قيمة إنسانية ،  
وإنما هي ثقافة تخدر حواس  
الإنسان وتشل تفكيره .



## هذا العدد

ص ٤

### قضية التقفين

ص ٦

### تيارات فلسفية

ص ٤٠

### طريق العالم

ص ٦٠

### أدب ونقد

ص ٦٩

### شبكة كتب الشيعة نيا الفنون

ص ٧٨

### تيار الفكر العربي

ص ٨٣

### في كتاب

ص ٨٩

### لقاء كل شهر

ص ٩٠

### ندوة القراء

ص ١٠٧

## ● بقلم رئيس التحرير

● ضمير الكاتب ودستور المثقفين ، تقوم نقدي  
شارح لفكرة الدستور للدكتور زكي نجيب محمود .  
● الأدب بين المحلية والعالمية ، مناقشة نقدية لقضية  
الأدب السالي للدكتور سهر القلساوي ● ثرائنا  
الثقافي حدوده ووظائفه ، تناول أدبي لمفهوم التراث  
للدكتور عبد الحميد يونس ● مشكلة الكم والكيف  
في الثقافة ، وبأي المنهج نسير للدكتور غزاد زكريا .

● تطورات جديدة في الفكر الماركسي ، عرض  
فلسفي شارح لفكر الماركسي الجديد للدكتور راشد البراوي  
● الماركسية ونقد المتيافيزيقا ، رد على انجلز للاستاذ  
محمود رجب .

● الفكر العلمي المعاصر ، دوره وآثره في حياتنا  
اليومية للدكتور عبد الحليم متصر .

● أدباء الطليعة في الغرب ، عرض أدبي نقد  
لائعجامات الأدب الجديد في الغرب للاستاذ محمد عبد الله الشافعي

● راغب عياد والمدرسة التعبيرية ، تحية لفنان  
التشكيل بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية في الفنون  
للاستاذ بدر الدين أبوغازي

● عزيز أباظة الشاعر الغنائي والمسرحي ، تحية لشاعر  
المسرحي بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية في الآداب  
للاستاذ عوض الوكيل .

● الإنسان والظل ، للأستاذ جلال العشري

● مع روبرت بانجيه ، باسترناك ، فليبي ، عبد الهادي الجزار ،  
صالح رضا ، محمود حسن اسماعيل ، أنور المعداوي ، كامل  
الشناوي .

● مناقشات مفتوحة



## هذا العدد

لقد أثرت منذ قريب في جونا الثقافي قضية لملها أن تكون من أخطر القضايا التي تمس حياة المثقفين مساً مباشراً ، ألا وهي قضية الوحدة الفكرية بين المثقفين . . هل تكون ؟ وكيف تكون ؟ حتى لقد ذهب من أثاروا هذه القضية الهامة إلى حد المناذاة بقيام دستور يضم المثقفين في وحدة واحدة تلتقي عند هدف واحد ، بل وتشترك في طريقة التناول التي تحقق ذلك الهدف . واستجابة لهذه الدعوة التي أثرت ، رأت هذه المجلة أن تسهم بنصيبها فاختارت بضع نقاط رئيسية هامة وردت في الدستور المقترح كما نشرته مجلة « الاشتراكي » في عددها الصادر يوم ١٣ من نوفمبر ١٩٦٥ لتكون موضوع درس وتحليل يقوم به نفر من قادة الفكر عندنا ، وحرصت على أن يكون مثل هذا الدرس التحليل موضوعياً بقدر المستطاع حتى يحمي بمثابة التنوير الذي يتيح الفرصة للقارئ أن يفكر لنفسه في هذه القضية الهامة بما أن يكون قد استنار فيما تتضمنه بعض المفاهيم المستخدمة في مثل هذا الموضوع .

وسيجد القارئ في الباب الأول من هذا العدد مقالات أربماً خصصت للحديث في قضية المثقفين : أولها مقال يحلل الدستور المقترح مادة مادة ليرز أهم ما يتضمنه وليبين مواضع الاستقامة ومواضع التناقض . على أن صاحب هذه المقالة يمرض لنفسه رأياً في ماذا يكون الدستور الحق لرجال الثقافة ، وهو في هذا الصدد لا يرى أن يكون للمثقفين دستور سوى أن يتماهد المثقفون جميعاً على صدق الكلمة صدقاً تستريح له الضمائر . وأما المقالة الثانية فموضوعها المحلية والعالمية في الأدب وهي تحاول أن تجيب عن السؤال الذي ألح على عقولنا ونفوسنا منذ أمد غير قصير ، وهو كيف نكتب أدباً يصور بيئتنا خير تصوير ثم يصبح في الوقت نفسه أدباً عالمياً يهتم له الإنسان أينما كان . ولقد اقتضى الموضوع كاتبة المقال أن تتعرض لجوانب فرعية من موضوعها ليست أقل أهمية من السؤال الرئيسي ، فبحثت في سياستنا الثقافية من حيث فتح النوافذ أو إقفالها دون الثقافة الواردة ، فإذا تكون عليه تلك السياسة لكي نقف من أنفسنا ومن الفكر العالمي موقفاً لا شطط فيه . ثم تأتي بعد ذلك مقالة ثالثة عن تراثنا الثقافي ما حدوده وما أهم معالنه ؟ إذ ما أكثر ما يجرى على أفلاننا من قول نصيح به في الناس أن حافظوا على تراثنا الثقافي في حركة التجديد حتى لا يضحى بقيمة من أجل قيمة أخرى ، فقد تكون القيمتان كلتاهما من المقومات التي لا بد لنا منهما جميعاً . ولهذا فقد رأى الكاتب أن يلقي الأضواء على التراث الثقافي ما هو ؟ لكي يكون الناس على بينة من معنى العبارة التي يسهل النطق بها ولكن قد يصعب تعديدها منها . ثم تأتي بعد ذلك المقالة الرابعة في هذا الباب وهي عن مشكلة الكم والكيف في الثقافة ، وهي المشكلة التي تتردد أصدائها في الصحف والمجلات عندنا هذه الأيام لأنه على الطريقة التي تعمل بها هذه المشكلة فتوقف سياستنا كلها بين ما ينبغي أن ننشره وما لا ينبغي . ولقد رأينا سياستنا الثقافية في السنوات الأخيرة تتردد بين أن تمنى بالكم حيناً وأن تمنى بالكيف حيناً آخر وأن تحاول الجمع بينهما حيناً ثالثاً . ولقد بين لنا كاتب هذا المقال أهمية الكيف في الإنتاج الأدبي وكيف أنه بغير الكيف لا يكون الأدب أدباً ولا الفن فناً .

بهذا ينتهي بابنا الجديد عن قضية الثقافة والمنتقنين ليبدأ ببدء باب التيارات الفلسفية وفيه مقالتان إحداهما عن التطورات الجديدة التي طرأت على الفكر الماركسي ، وإنه لجدير في هذا الصدد بنا أن نذكر كيف أن الفكرة القديمة حين تجد الاسم المركز الذي يبلورها في الأذهان قد ترسخ عند الناس على صورة واحدة يوحى بها هذا الاسم المركز بنفس النظر عما يطرا على الفكرة من تطور وتغير . ومن أوضح الأمثلة على ذلك فكرة الماركسية التي ثبتت في أذهان الناس على صورة معينة مع أنها متغيرة متحركة مع تغير الظروف وتحولها . وفي هذا المقال عرض لأحدث ما طرا على الفكرة من تطور . ثم تأتي مقالة أخرى عن الماركسية منظورة إليها من زاوية فلسفية صرف ، يستهدف كاتبها إلى بيان الصلة القوية بين الفلسفة الماركسية من جهة والمصادر الفلسفية القديمة من جهة أخرى ؛ عند ذلك مثلا منهج الديالكتيك كيف جاء أساساً من أسس الفلسفة الجديدة وكيف ارتكز فيه هذا الجديد على منهج قديم . هل أن الفكرة التي يستهدفها كاتب المقال ، هي أن تفرقة الماركسيين بين الديالكتيك والـميتافيزيقا تفرقة لا أساس لها ، وذلك على غلط في فهم « الميتافيزيقا » .

وينتقل القارئ بعد هذا إلى الباب الذي نخصه العلم بعنوان « طريق العلم » ليجد مقالا واحداً يستعرض فيه صاحبه في صورة تاريخية متينة الروابط كيف نشأ المنهج العلمي وكيف تطور وماذا كان للعرب من فضل فيه ثم كيف أصبح العلم اليوم في خدمة الحياة اليومية والصناعية والحربية . ثم كيف أصبح أداة يفزوا الإنسان بها الفضاء المجهول ليوسع من نطاق العالم الذي يعيش فيه . ويأتي بعد ذلك باب الأدب ونقده ليجد القارئ هنا أيضاً مقالا واحداً يستعرض فيه كاتبه نواحي النشاط التي ينهض بها أدباء الطليعة في الغرب حتى يكون لنفسه فكرة عما يجري في أنحاء العالم وفي دنيا الأدب مما يتصل بمقومات هذه المرحلة الانتقالية الخطيرة التي ينتقل بها العالم من حال إلى حال .

وفي الفصلين التاليين لهذا الباب نخصصنا القول في رجلين قدرتهما الدولة لما بذلا من جهود وما أظهرها من موهبة في الفن والأدب وهما راغب عياد في الفنون التشكيلية وميزان أباطة في فن الشعر بصفة عامة والشعر المسرحي على وجه التخصيص على أن المجلة إذ تسجل للقارئ ثبات هاتين الموهبتين وتقديرهما من قبل الدولة تعدد بأن تقدم عنهما كما تقدم عن غيرهما من أعلام الأدب والفن والفكر عندنا فصولاً مستفيضة تبرز أهم خصائص هذه النواحي الثقافية في حياتنا المعاصرة .

وفي الصفحة التي يدل فيها كاتبها برأيه في أهم وأحدث ما ظهر من كتب تطالع رأيه في هذا الشهر في مسرحية « الإنسان والظل » ومؤداه أن الأدب العالمي لم يعد أدباً خالصاً وإنما هو أدب قوامه الفكر ، سواء أكان صاحب الكلمة الأدبية المعاصرة شاعراً أم روائياً أم كاتب مسرحية فلا بد وأن يتخذ لأدبه قضية فكرية يحملها مدار فصوله الأدبية ، ومؤلف المسرحية في نظر صاحب هذا الرأي هو أكثر أدباء جيله اقتراباً من هذا النمط . نعمت الأديب المفكر . وأخيراً نختم هذا العدد باللقاء الشهري الذي نلتقي فيه مع قرائنا بأحدث ما قد ظهر في العالم من كتب وما جد من أحداث ثم اللقاء الشهري الآخر الذي نتركه للقراء يلتقون فيه بمضمون بعض .

سيسى الحبيب

## ضمير الكاتب ..

### ١

ضمير الإنسان — كاتباً أو غير كاتب — هو ما يضمرة في دخیلة نفسه من مبادئ يستخدمها في التمييز بين الطيب من سلوكه والحديث ؛ ولندع رجال الفلسفة يختلفون فيما بينهم على مصدر تلك المبادئ : من أين جاءت؟ أمى نابعة من فطرة الإنسان من حيث هو إنسان ذو طبيعة خاصة ؟ أم هى مأبثة المجتمع في أفراد من معايير ، وجدها على طول السنين صالحة لبقائه ؟ أقول : لترك رجال الفلسفة يختلفون فيما بينهم على الضمير كيف نشأ ، وحسبنا أنهم متفقون جميعاً على وجود طائفة من مبادئ مكنونة مطوية بين الجوانح ، توحى إلى صاحبها بما ينبغي فعله في كل موقف معين ، فلماذا استمع

● إن الكاتب لا يكتب لنفسه ، وإلا لا كفى بالتأمل الصامت ، هذه حقيقة واضحة بذاتها لا تحتاج إلى برهان يؤيدها ، وإنما جاء وضوحها الذاتي هذا من أن كلمة « كاتب » لا يتم معناها إلا بما يضاهيها وهو « القارئ » .

● ليكن الكاتب من أى طراز شئت ، ليكن كاتب قصة أو مسرحية ، ليكن شاعراً أو شارح فكرة أو صاحب رأى ، فهو في كل حالة وفى جميع الحالات مطالب بالصدق ليشق ظاهر لفظ مع باطن ضميره .

● إن الكاتب أو الفنان لم يهبط على قومه من المریخ ، وليس هو بالذى يجلس متفرجاً من خارج « إن أحداً منا لا يتفرج على أحد ، بل إن جميعنا بحارة على مركب واحد ، تتنوع بيننا الواجبات ، لكن المرفأ المقصود واحد .



# دستور المثقفين

دكتور زكي نجيب محمود

صاحبها إليها فهدأت نفسه واستراح ، وإما  
عصبا فتمزقت نفسه بين باطن وظاهر .  
لكن هذا القول إذا صدق على كل إنسان  
مرة ؛ فهو يصدق على الكاتب ألف مرة ؛ لأن  
الكاتب بحكم وصفه هذا لا يكتفم ما بنفسه في صدره ،  
بل يخرج في كتابة تصل إلى أي عدد شئت من  
الناس ، بحسب ما يكون لهذا الكاتب من جمهور  
قارئ ؛ إن الكاتب لا يكتب لنفسه ، وإلا لاكتفى بالتأمل  
الصامت - هذه حقيقة واضحة بذاتها ، لا تحتاج إلى  
برهان يؤيدها ؛ وإنما جاء وضوحها الداني هذا من  
أن كلمة « كاتب » لا يتم معناها إلا بما يضافها ،  
وهو « القارئ » ؛ شأنها في ذلك شأن كلمات كثيرة  
أخرى ؛ فهل تتصور « والدأ » بغير ولد ،

أو « معلما » بغير متعلم ، أو « حاكما » بغير محكوم ؟  
لا ، وكذلك لا يكون كاتب بغير قارئ - موجود  
بالفعل أو بالإمكان - وإذا كان هذا هكذا ،  
فقد أصبح واضحا أن ليس من حق الكاتب أن  
يكذب في الرسالة التي يريد نقلها إلى قارئه ؛  
الكاتب « متكلم » يثبت كلامه على الورق ؛  
وللمتكلم سامع ، والفرض في المتكلم أنه ينقل إلى  
سامعه نبأ جديدا ، أو رأيا يراه ، وإذن فالواجب  
الخالق يقتضيه أن يكون صادقا فيما ينقله - لا أقول  
أن يكون مصيبا ، لأنه قد ينقل ما هو خطأ بالنسبة  
إلى الحقيقة الخارجية ، لكنه عند نقله لم يكن يعلم  
عن تلك الحقيقة الخارجية إلا ما كان قائما في

اعتقاده - فليس على « المخطئ » في الرأي جرح ولا ضمير ، لكن المخرج كل المخرج والضمير كل الضمير على « الكاذب » الذي يقول بظاهر لفظه - منطوقاً أو مكتوباً - مالا يعتقد هو في صوابه ، وذلك هو الضمير وما عليه على صاحبه .

ليكن الكاتب من أى طراز شئت ، ليكن كاتب قعنة أو سرحية ، ليكن شاعراً أو شارح فكرة أو صاحب رأى ، فهو قد كل حيلة ، وفي جميع الحالات ، مطالب بالصدق لينسق ظاهر لفظه مع باطن ضميره ، وما أصدق الذي قال إن « لسلك الفنى نصف ، ونصف فؤاده - ألسان اللسان فهو النصف الخارجى الظاهر ، الذى يتجلى في نطق اللكلم وفي كتابة الكاتب ، وأما الغواص فهو النصف الداخلى الذى نضمر فيه ما نضمره من مبادئ وأفكار ، وكان المرء هو في مطابقة النصفين ، الباطن منهما (= الضمير ) والظاهر ( الكتابة والكلام وسائر أنواع السلوك ) - لأنه لا يبقى - بعد أن تختلج في فؤادك الفكرة ثم تصدق في التعبير عنها - لا يبقى بعد ذلك إلا صورة اللحم والدم ، التى يقيمها رغيف خبز وجرة ماء .

فاذا سألتنى : هل يكون لرجال الفكر والأدب

والفن دستور يلتزمون عنه جميعاً ، هل اختلاف

ما بينهم من وسائل التعبير ، وهل تباين ما تضطرب

به أنفسهم وقلوبهم وعقولهم من مشاعر وأفكار ؟

أجبتك : نعم ، يكون لهم دستور ذو مادة واحدة

هى أن يصدر كل منهم عن ضميره صدوراً صادقاً

أميناً ، فيخلص لنفسه وللناس ؛ إنك إذا طالبت

الكاتب أو الفنان ألا يخرج من ذات نفسه إلا ما يثق

مع أهوائك ، كنت كمن « صادر على المطلوب »

( في لغة المناطقة ) لأنك عندئذ كمن يعلم النتيجة قبل

مقدماتها ، وكن يرى النهاية قبل الطريق إليها ،

وإذن فما جدوى أن يكتب لك كاتب إذا كنت تعلم مقدماً مالا بد أن ينتهى إليه من نتائج ؟ إن الأصل في الكتابة - بل وفي الكلام بكل أنواعه المفيدة - أن يحمل اليك جديداً لم تكن تعلمه قبل القراءة أو قبل الاستماع إلى حديث المتحدث ، ومعنى ذلك كله - مرة أخرى - أن دستور المفكر والفنان الذى لا فكاك منه ، هو صدقه مع نفسه ومع الناس ، على اختلاف معنى « الصدق » في مجال « الفكر » و « الفن » مما لا مجال لتفصيل القول فيه الآن ، لكن القاسم المشترك الأعظم في حالات الصدق كلها ، هو التطابق بين طرفين ، أحدهما داخلى وهو « الفكرة » أو « الرأى » أو « الشعور » أو ما شئت من هذه المضامين ، والآخر هو القول الذى جاء ليصوره ؛ وأما انطباق هذا القول على الموقف الخارجى أو عدم انطباقه فأمران داخلان في باب الصواب والخطأ الذى يمكن فيه رد الخطأ إلى صواب ، دون أن يكون في الأمر ما يحس أخلاق الكاتب أو الفنان ، أعنى : دون أن يكون فيه ما يخلش ضميره .

٢

وأقول ذلك تمهيداً لإثبات خواطرى التى

خطرت بمناسبة ما طرحته مجلة « الاشتراكي » في

عددتها الحادى والعشرين ، الصادر يوم السبت

١٣ نوفمبر ١٩٦٥ ، أمام المثقفين جميعاً ليكون

موضوعاً للمناقشة ، وهو أن يكون لهم دستور قوامه

جملة مبادئ اقترحتها إحدى اللجان المتخصصة

في أمانة الدعوة والفكر الاشتراكي .

وينقسم العروض قسمين رئيسيين ، أحدهما للمبادئ العامة ، والآخر لمشكلات التطبيق ، وسأكتفى هنا بذكر ملخص عن لى من ملاحظات عن « المبادئ » الأحد عشر ، تاركاً لتفصيل عن مشكلات التطبيق إلى فرصة أخرى .

كانت الإشارة دائماً إلى الفن والأدب ، ولم ترد إشارة واحدة إلى « الفكر » الذى يتناول القضايا بالتحليل والنقد والعرض والشرح ، والذى يقدم الرأى الجديد فيما ينبغي تغييره من أوضاع الحياة ، أو ما ينبغي إصلاحه أو حذفه ، وكيف يكون ذلك . ومن ؟ وميثاقنا الوطنى مثل هذا النوع من « الفكر » وهذا البيان نفسه للعروض للمناقشة ضرب من ضروب « الفكر » عظيم هو بالقصة ولا بالمرحبة ولا بقصيدة شعر ، والنقد الأدبى والفنى « فكر » والفلسفة « فكر » والاقتصاد والاجتماع « فكر » ، فهل يراد بالستور ألا يشمل الكتابة التى تدخل فى هذه الأبواب ؟ أظن ظنى أن الخلف هنا غير مقصود ، لأن الغاية — كما جاء فى العنوان الكبير الذى صدر به البيان المنشور — هى « وسيلة فكرية للمثقفين » وأصحاب « الفكر » هم بغیر شك من هؤلاء المثقفين الذين تراد لهم الوحدة ، وإذن فلفترض أن البيان حين أخذ يكرر الإشارة إلى « الأدب والفن » كان مراده أن يتضمن معهما بقية ضروب النشاط الفكرى ، التى قد تجعل وسيلتها المقالة أو الكتاب أو الحديث أو الندوة أو مايجرى مجراها من وسائل الاتصال بين صاحب الفكرة . وقرائه أو المستمعين إليه ، وربما جاز لنا أن نستثنى العلماء المتخصصين فى علومهم ، لأن العلم الأكاديمى المتخصص — وإن يكن فكراً — إلا أنه لا يدخل فى مفهوم « المثقفين » الذين تقصد

إليهم بالستور المقترح ، إذ لا محل لإضافة الباحث فى الجيولوجيا أو فى الكيمياء أو فى التشريح إلى جماعة « المثقفين » بالمعنى الذى نريده ليشمل رجال الأدب والفن والفكر الذى ينصب على صور المجتمع وما يتصل بها من روابط وعلاقات ، وما تقاس به من قيم وما ترمى إليه من غايات وأهداف .

الاحظ أن المبدأين ( ١ ) و ( ٢ ) هما أقرب إلى « النداء » الموجه إلى أولى الأمر ، منهما إلى « المبادئ » التى يتعاهد عليها المثقفون فى نشاطهم ، فالبدأ الأول يقرر أن الأدب والفن ضروريان للثورة ، ولذلك لا ينبغي إهمالها ، والبدأ الثانى يطالب بأن ينظر إلى « الثقافة » على أنها « خدمة » لا على أنها « سلة » يطلب من ورائها الربح .

إلا أن أصحاب البيان ، كأنما أرادوا أن يطمئنوا القائمين على خزانة الدولة على أموالهم ، أضافوا إلى المبدأ الثانى إضافة يقررون بها شيئاً هو أبعد شئ عن اتفاق المثقفين ، وذلك أنهم قرروا أن الفن والأدب الجيدين الرفيعين من شأنهما حتماً أن يجتذبا انتباه الجماهير وإقبالهم ، وبالتالي يزداد الشراء ، فتزداد الحصيلة النقدية ، فلا تضيق على الدولة أموالها ( هذه النتيجة الأخيرة من عندى ، وليست مذكورة بنصها فى البيان ) — فها هنا لا يكون اتفاق بيننا جميعاً على الرأى ، ما لم نحدد المعنى المقصود بكلمة « الجماهير » ، ذلك لأنه مما لا جدال فيه أن « جمهور » القراء — وأنعمد ذكر الكلمة على هذه الصورة بدل كلمة « الجماهير » — أقول إن « جمهور » القراء على درجات متفاوتة من التحصيل ومن الاهتمامات الثقافية ، فهناك قاعدة واسعة عريضة من المواطنين بينها قدر مشترك من الثقافة الأولية ، كما أن هنالك قمة





ضيقة الدائرة ، لها حظ موفور من الثقافة العليا ،  
وحتم على من يخططون للثقافة في بلادنا ألا يغفلوا  
عن « الجمهور » بكل درجاته الثقافية ، وبكل  
اهتماماته ، ومن هذه الاهتمامات ما يشترك فيها عدد  
ضخم من المواطنين ، ومنها ما ينحصر في قلة  
قليلة ؛ وإذن فلا مناص من أن تتفاوت دخول  
المنتجات الثقافية ، فمنها ما هو كفيل بسد نفقاته  
ومنها ما لا بد فيه من التوضيحية المالية من قبل  
الدولة .

وإذا كان لي أن أقترح تعديلا على العبارة  
الواردة في المبدأ الثاني ، وأعني العبارة القائلة :  
« وفن رفيع بلا جمهور ليس فناً على الإطلاق ؛ إنه  
في الغالب فن زائف يتعالى على الناس ... » فلأني  
أرى أن يزال التناقض اللفظي الكائن في المقابلة  
بين « على الإطلاق » و « في الغالب » لأنه إذا كان  
الفن الذي لا جمهور له لا يعد فناً « على الإطلاق »  
فهو كذلك « على الإطلاق » فن زائف ، ولا يقتصر  
زيفه على « أغلب » الحالات دون « أقلها » ؛  
ولذلك أقترح أن تكون العبارة هكذا :  
« وفن بغير جمهور - قل ذلك الجمهور أو كثر -  
هو فن لا رجاء فيه » فهذه الصورة تتحقق إلى  
معان كثيرة : ( ١ ) التخلص من تناقض القول « بأن فناً  
رفيعاً ... ليس فناً » ؛ ( ٢ ) والتخلص من تناقض  
القول بين « على الإطلاق » و « في الغالب » ؛  
( ٣ ) والاشارة الضمنية بأن جمهور المستفيدين  
من النتاج الثقافي قد يكون كثيراً حيناً وقليلًا حيناً  
آخر ، بحسب الدرجة الثقافية أولاً ، وبحسب تنوع  
الاهتمامات ثانياً ؛ ( ٤ ) عدم التورط في تعريف  
بعبئة من بين التعريفات الكثيرة للفن ؛ فسواء كان  
الفن هو ما يجد جمهوراً أو لم يكن ، فأننا



« لا نريد » إلا ذلك الفن الذى ينتفع به فريق من المواطنين مهما يكن عددهم .

يشترط المبدأ الثالث أن تكون « حياة الناس فى بلادنا » هى منابع الفن ، ولهذا يلزم « الكتاب والفنانين الذين يبحثون عن جوهر بلادنا ، وروح شعبنا الحق أن يعيشوا بين الجماهير ... »

فأولاً - لست أدري لماذا تقصر منابع الفن على حياة الناس « فى بلادنا » وكان يكفى أن نقول « حياة الناس » على إطلاقها ، لأن الكاتب أو الفنان كثيراً جداً ما يحتاج فى عمله إلى مقارنات « بلادنا » بغيرها ليتضح « جوهر بلادنا » بهذه المقارنة نفسها ، وفى ظنى أنه كلما قصر الكاتب أو الفنان نفسه على حدود بلاده ، ضاقت أمامه فرصة معرفة بلاده ضيقاً شديداً ، وهاكم رجال الأدب والفن عندنا منذ أول القرن العشرين حتى الآن ، منذ محمد عبده إلى أى كاتب أو فنان ممن يعيشون معنا اليوم ، فلن نجد بينهم واحداً كان له أثر دون أن يمتد أفاقه ليشمل حياة الناس فى بلاده وحياة الناس فى بلاد أخرى ، ليخرج من المقارنة بشيء يفيد ويفيدنا عن حقيقة بلادنا ؛ وحسبى فى هذا المقام أن أقول إنه لولا متابعتنا لتيارات القصة والمسرحية - مثلاً - فى غير بلادنا ، لما ظفرنا بكل ما قد ظفرنا به من قصص ومسرحيات على أيدي أدبائنا من حيث النضج فى الشكل وفى المضمون معاً ، ودع عنك ما نستضيء به فى فهم بلادنا نفسها ، من أفكار ومن فلسفات ومن مناهج بحث ، مما يستفيده الباحثون والدارسون لما يجرى فى غير بلادنا .

وثانياً - أخشى أن يكون ما يدور فى أخلاد الكتاب والفنانين حين يلتزمون بهذا المبدأ ، هو

أن المقصود « بحياة الناس فى بلادنا » هو الجانب المرنى الظاهر من مواضع العيش ، لأن التوصية الواردة فى المبدأ بوجوب أن يعيش رجال الفن والأدب « فى الريف والحضر والمناطق الصحراوية وعلى شواطئ البحر وفى منطقة البحيرات الشمالية وفى الصعيد ... الخ » أقول إن هذه التوصية قد توهم بأن المقصود هو شيء أشبه بالمسح الاجتماعى لأبناء البلاد فى شتى بقاع سكناهم وأعمالهم ، فالمادة المحصلة من مثل هذا المسح الاجتماعى - على ضرورتها - يقوم بها مختصون من غير رجال الأدب والفن عادة (وبالطبع لا يعنى هذا ألا يطلع الأدباء والفنانون على وجوه الحياة فى شتى أرجاء البلاد) لكن الأديب والفنان يأخذ هذه المادة الاجتماعية - سواء أكانت من تحصيله هو أم كانت من تحصيل علماء الاجتماع - ثم ينفذ خلالها لتصيد ما وراء السطح الظاهر من أصول وبواعث وقيم ومعايير ، هى التى منها تتكون روح الشعب . وإذن ، فبينما نوجب على الفنان والكاتب أن يبحث عن روح الشعب وجوهره ، لا يقتضى ذلك منا أن نوجب عليه التنقل بجسده هنا وهناك ؛ وهل تنقل على هذا النحو توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ليتاح لهما أن يستخلصا كثيراً من العناصر الأساسية فى روح الشعب على الصورة التى وفقاً فيها إلى تحقيق هذا الهدف ؟ .

يقرر المبدأ الرابع أن « الفن فى جوهره دعوة لشيء ما » ثم يترك للفنان كامل الحرية فيما يدعو إليه بقله ، لأن ذلك متوقف على وجهة نظره فيما يحب وما يكره ... وإل هنا أجد المبدأ يقاتل فى غير معركة ؛ لأننى أقلب نظرى فى كل ما أنتجه رجال الفن والأدب ، لأرى أين يكون الأثر الفنى





أو الأدبي الواحد ، الذى نحاربه بناء على هذا المبدأ ؟ فلا أجد شيئاً :

لكن عبارة وردت فى غضون العبارة التى صيغ المبدأ بها ، أراها قلقة فى موضعها ، ومتناقضة مع جبرتها ، وتلك هى العبارة التى قيل فيها إن القائلين بأن الفن ليس بذى رسالة يؤدونها ، قد يكونون من المفرضين الرجعيين الذين ينادون بالفن الفارغ الخالى من الهدف ، لصرف الجماهير عن أهدافها ، - أنهم من هذه العبارة الأخيرة أن الكاتب أو الفنان محتوم عليه أن يخدم وأهداف الجماهير ، ؟ إذا كان الأمر كذلك ، فهناك إذن تناقض بين هذا القول من جهة أخرى ، وهو أن الكاتب أو الفنان حر فى اختيار وجهة النظر التى يدعو إليها ؛ ولو كان لى أن يختار أحد النقيضين الواردين فى هذا المبدأ ، لاخترت حرية الإنسان الكاتب الفنان فى اختيار ما شاء من وجهات النظر إلى الحياة ، ما يجب منها وما يكره .

يرضى المبدأ الخامس رجل الفن أن يكون طوعاً  
عل الشعب ، وألا يقوم أخطاءه - التى هى نتيجة  
مباشرة للظلم والقهر مدى قرون طويلة - ألا يقوم  
تلك الأخطاء وأوجه النقص بالتشهير ، ولكن  
بالعطف والهداية .

إنه إذا جاز توجيه مثل هذه التوصية إلى من هم غرباء عن الشعب ، فلا يجوز أن يوجه لابن الشعب وريبيه ، إن الكاتب والفنان لم يهبط على قومه من المربخ ، وليس هو بالذى يجلس متفرجاً من خارج ، يشهد أفراد شعبه وهم يتحركون على المسرح ، بل هو واحد منهم ، وعلى مسرح واحد معهم ؛ إن أحداً منا لا يتفرج على أحد ، بل إن جميعنا بحارة على مركب واحد ، تتنوع بيننا

الواجبات ، لكن المرفأ المقصود واحد ، ولهذا فأتى أحسن من عبارة هذا المبدأ ظلاً من الريبة يلقيها بعضنا على بعضنا بغير جلوى :

فى المبدأ السادس تكرار لما ورد فى المبدأ الثانى ، لكنه تكرار يزيد الخطأ وضوحاً ؛ فهو مبدأ يقرر الارتباط القوى بين الفنان وبيته - وجمهور الناس جزء جوهرى من هذه البيئة - وإذن فلا بد أن يخاطب الأديب أو الفنان هؤلاء الناس . . . إلى هنا لا خلاف لكن عبارة المبدأ السادس تستطرد لتضع أمامنا مقدمة ونتيجة تنتج عنها فى ظن أصحاب المبدأ ، ولكنها لا تنتج عنها أبداً فى ظننا ، وفضلاً عن عدم لزومها عن مقدمتها ، فهى كذلك نتيجة تحمل رأياً لا نراه صائباً ؛ أما المقدمة فهى ما أسلفناه من ضرورة أن يكون العمل الفنى عملاً اجتماعياً بالإضافة إلى كونه فى الوقت نفسه تعبيراً عن صاحبه ، وأما النتيجة فهى قولهم : « ولهذا فإن الأعمال الفنية التى تخاطب أعداداً كبرى من الناس ، وتحظى برضاها أو اهتمامهم هى بالضرورة أفضل من أعمال أخرى أقل منها جمهوراً » - وهذا حكم يتضمن أن العمل الفنى الواحد يخاطب « الجمهور » كله على اختلاف درجاته الثقافية ، فكأنما توفيق الحكيم - مثلاً - يخاطب بمسرحية « أهل الكهف » فلاح الحقل وعامل المصنع كما يخاطب بها جمهور الثقافة الرفيعة ؛ فإذا وجدنا مسرحية أخرى له أو لكاتب آخر ، قد لقيت إقبالا أكثر ، من الجمهور بكل درجاته الثقافية ، تخم أن تكون مسرحية أفضل ! نعم إن المبدأ السادس يشترط فى العمل الفنى ذى الجمهور الكبير جودة فنية ، لكننا برغم هذا الشرط المفيد ، نقول إنه إذا كان ثمة عملان فنيان ، كلاهما جيد من



الوجهة الفنية ، وأحدهما يخاطب فئة عالية الثقافة ،  
والآخر يخاطب فئة أقل ثقافة وأوسع رقعة ،  
فكلاهما يكون عندنا على درجة واحدة من  
الفضل ، لأن كليهما حقق الغرض الذي من  
أجله أنشئ ؛ ولولم يكن الأمر كذلك ، لانتهت  
الحكمة في أن نخصص في الإذاعة برنامجاً خاصاً ،  
وفي التلفزيون قناة خاصة ، وفي المسرح مسرحاً  
خاصاً ، وفي المحلات والمجلات مطبوعات خاصة ،  
نريد بها جميعاً فئة قد لا تكون كثيرة العدد ،  
لكنها بالغة التأثير .

هذا أقترح في المبدأ السادس أن نبقى على  
المقدمة ، وأن نحذف ما زعمناه نتيجة ضرورية  
لها ، وهو في حقيقته ليس كذلك .

أستأذن أن أمة خلافاً في الرأي حول المبدأ  
السابع الذي يوصي بصيانة التراث الفني والأدبي الذي  
استطاع أصحابه أن يجاوزوا به حدود مصالحهم الشخصية  
أو الطبقية إلى الجانب الإنساني المشترك بين البشر  
أجمعين .

وكذلك لاخلاف في الرأي حول المبدأ الثامن  
الذي يدعو إلى ضرورة الإجابة الفنية ، فلا يكون  
الكم هو مدار انتاجنا ، بل لابد أن يجيء الكيف  
في المرتبة الأولى ، حتى إذا ما اتسع نطاق  
الاقبال عليه بين الجمهور ، كان إقبالاً على  
ثمرات ممتازة تسمو بالإنسان روحاً وعقلاً ؛  
ولكنني ألاحظ هلهلة في صياغة هذا المبدأ قد  
تضيّع علينا دقة المعنى المقصود ، كما أنني أخشى  
أن يكون ثمة تناقضاً بين مضمون هذه المادة  
ومضمون المادة رقم ٢ ، لأن الضغط هنا واضح  
على أن العمل الجيد لا يعود بالريح ، وأن هدفنا  
ليس هو الكسب المادي ، بل هو كسب العقول

والأرواح — وهو الاتجاه الصحيح ، على حين أن  
المادة رقم ٢ قد يفهم منها أن العمل الفني يحكم  
على جودته بسعة الاقبال عليه من قبل الجمهور ،  
وإذن تكون كثرة الإقبال هي الأصل والحكم  
بالجودة فرع عنه ، أي أن الحكم بجودة الكيف  
نتيجة متفرعة عن زيادة الكم ، وليست تلك  
الجودة الكيفية حقيقة قائمة بذاتها ، يمكن الحكم  
عليها بمعايير النقد الفني التي لا تركز على كثرة  
التوزيع أو قلته — فموضوع الكم والكيف في  
حاجة إلى مزيد من الإيضاح والتحديد .

وأما المبدأ التاسع الذي يقرر أن الفن أصديق  
من الطبيعة ، فأرى أنه أقرب إلى الملاحظات  
العابرة التي تقال عند الموازنة بين خلق الطبيعة  
والخلق الفني ، منه إلى « المبدأ » الذي يضعه  
المثقفون في دستورهم ليلتزموا به في إنتاجهم الفني  
والأدبي .

يضع المبدأ العاشر مواصفات للعمل الفني إذا  
أريد له أن يكون عالمياً غير منحصر في حدود  
إقليمه المحلية ، ومن تلك المواصفات أن الذي  
يقرر عالمية العمل هو مضمونه « وليس اللغة أو



الوسيلة التي نفذ بها ، ونحن لا نتردد في قبول ذلك من حيث « الفقه » لكتاترود في قبوله من حيث « وسيلة التنفيذ » ، إذ ماذا تكون « وسيلة التنفيذ » سوى « الشكل » الفني الذي صب فيه المضمون ؟ .. لقد سبق أن قررنا في المبدأ الرابع أن « على الاشتراكيين أن يؤكدوا في وضوح ضرورة الالتحام العضوي بين الشكل والمضمون في العمل الفني الواحد » . فكيف يجوز الآن أن نقول إن أحد هذين الجانبين فقط — وهو المضمون —

هو الذي يؤدي إلى عالمية العمل ، كأنما نريد أن نقول إن الفصل ممكن بين الجانبين ، بعد أن قررنا التهامهما التهاماً عضوياً ؟ هل يمكن مثلاً أن يحتفظ شيكسبير بكل مكانته في الأدب المسرحي . إذا نحن نقلنا « معانيه » مجردة عن القالب المسرحي الذي انصبت فيه تلك المعاني ؟ هل يكون دانتى هو دانتى إذا غصصنا النظر عن هيكل بنائه الفني ، واكتفينا بمضمون المعاني التي يريد نقلها ؟ — لا ، إن العمل الفني وحدة عضوية كما قرر البيان في

## إنزرا باوند بلغ اثنان

ظهر في باريس فجأة وبغير ميعاد ، فالتفت حوله ألفان من الصحفيين الذين صافهم فرداً فرداً ولكنه لزم الصمت معهم كما لزمه مع الجميع ، فقد جاء إنزرا باوند إلى باريس ليحتفل بعيد ميلاده الثمانين ، لا لأي سبب آخر غير عيد الميلاد . إن أسطورة إنزرا باوند كأسطورة جون بولان كلاهما ذائع الصيت وكلاهما أب روعى لكثير من الأدباء ولكنهما لا يستعان بمثل الجمهور الذي يتمتع به تلاميذهما . فلو لم يظهر باوند لتأخر كثيراً ظهور اليوت وييتس وجويس وغيرهم من الأدباء والشعراء بينما تأثر هؤلاء بشيرون ودانتى والشعراء الرومان ، وتأثر أكثر ما تأثر بالشعر الصيني والشعر الياباني .

ولد باوند في عام ١٨٨٥ ميلادي حيث

أتم دراسته الجامعية ثم عمل مدرساً بالجامعة التي ما لبث أن طرد منها بسبب علاقته المريبة بإحدى الرافعات . فهاجر إلى إنجلترا وحاش فيها ثلاثة عشر عاماً التقى خلالها باليوت وييتس وجويس . ورحل بعدها إلى فرنسا حيث التقى بكوكو وأراجون والسرياليين الذين لم يشاركهم وجهة نظرهم وإن كان قد بارك محاولاتهم في التجديد . ثم أبحر إلى إيطاليا حيث استقر بها ، وفيها حوكم غيابياً أمام محاكم الولايات المتحدة ، بعد أن هاجمها في إذاعات إيطالية . لكن محاميه استطاع أن ينقذ حياته لأنه « كما قال الهامى » مصاب بالجنون . فاكثفت الحكمة بحرماته من دخول أمريكا وحرمته مؤلفاته من أن يتداولها الأمريكان .

وهكذا فقد الشاعر شهرته لأن

مواضع مختلفة ، وإذن فهو عالمي - أو محلي - من حيث هو كيان موحد ، والذي يجعل العمل الفني عالمياً ، هو السبب نفسه الذي ذكر في المبدأ السابع الخاص بضرورة احتفاظنا بالتراث ، حين قررنا أننا نصون تراث الماضين إذا وجدناه يتناول الإنسان من حيث هو كذلك ، ولا يقصر نفسه على إقليمه المحدود ، فكذلك نحن اليوم ، إذا أردنا لسوانا أن يقدر إنتاجنا ، فعلينا ألا نقصره على إقليمنا المحدود ، بل لابد أن نعلو به إلى حيث

يتناول الإنسانية جمعاء متمثلة ، ومتجسدة فيما نبته في أعمالنا من مثل الحق والخير والجمال .  
وأما المادة الحادية عشرة - وهي الأخيرة - فأظنها لا نضيف شيئاً إلى ما سبق ذكره في مواد أخرى ، حين تقول إن للعمل الفني جانبين ، أحدهما سياسي والآخر تقني ، والمقصود بالسياسي خدمته لمصالح الشعب والمقصود بالجانب التقني مراعاة الجودة الفنية .

زكي نجيب محمود



لم يترجم خارج بلاده . ولم يعرفه أحد ولم يكتب عنه أحد غير ميشيل ييتور الذي تناول حياته وأعماله في مقال قصير غير وافي . ولكن مجي "ياوند" إلى باريس حرك الكثيرين من القارئ على الحياة الثقافية في فرنسا ، فتصدر مجلة "هيرن" عدداً خاصاً عن إزرا ياونود ، وسبقه دونيس روش ترجمة لأشهر أعماله وهو ديوان "كائنوس" مع دراسة وافية عن الشاعر الذي قال أخيراً : "إن الحياة تسخر من الحركة" .

قال هذه العبارة بعد أن قرر العودة إلى هيل (إيداهو) موطنه الأصلي بالولايات المتحدة الأمريكية ، وبعد أن غاب عنه ٥٧ عاماً ، إذ هجره في سن الثالثة والعشرين ، ليبدأ فيه عامه الواحد والثمانين .





# الأدب بين المحلية والعالمية

● وليست المشكلة في نظري هي فتح الباب أو قفله بالنسبة لتدفق الثقافات العالمية إلى الثقافة المحلية ، وإنما المشكلة في كيفية فتح هذا الباب ونوع هذا الفتح ولست أقول مداه .  
● « إن أساس الأمة التحدث بلغة واحدة ، فإذا كان المتحدثون بلغة واحدة تفصلهم فواصل سياسية فهذه الفواصل مفتعلة ولا بد من أن تسقط » فخته .

● اللغة لا تنبت ولا تعيش في فضاء ، إنها بنت البيئة وهي مقوم أساسي من مقومات الوجود الفردي والجماعي ، إننا مهما انتقلنا من لغات أخرى ، فإن لغتنا الأصلية تظل هي التي تنتمي إليها . وهي التي نستطيع أن نعبر بها خير تعبير .

ولست المشكلة في نظري هي فتح الباب أو  
قفله بالنسبة لتدفق الثقافات العالمية إلى الثقافة المحلية .  
ولما المشكلة في كيفية فتح هذا الباب ونوع هذا  
الفتح ولست أقول مداه . إن أحداً لا يمكن  
أن يزعم أن أمة من الأمم في عصرنا يمكن أن  
تغلق الباب في وجه أية ثقافة مهما حرصت  
على عملية الغلق هذه . إن قرب الأمم الذي  
أتاحتها الامكانيات العلمية من تقصير للمسافات  
وتقليل من شأنها ومن سهولة في نقل الصوت  
وامكانيات نقل الصورة إلى آمام ستزداد اتساعاً  
وخاصة إذا تقدمت وسائل نقل الصورة التلفزيونية  
إلى جانب سهولة نقل الفيلم السينمائي . هذه الحقائق  
لا يمكن تجاهلها لأنها تقضي في الواقع على فكرة  
غلق الأبواب بين الثقافات :

إذن لا بد أن نسلم — بادئ ذي بدء كما يقولون —  
بأنه لا مجال للتفكير في حظر شيء أو منع شيء بالقانون  
أو ما يشبهه . ولا بد من الاعتماد على شيء أقوى من  
القانون إذا أردنا أن نمنع تسلسل ثقافات أو على  
الأصح تسلسل بعض النواحي في بعض الثقافات حتى  
لا تؤثر آثاراً سيئة في ثقافتنا . إن إدارة موشر بسيط  
من جهاز « ترانزستور » كفيلاً بإسراع أي مواطن  
برنامجاً ثقافياً من أية إذاعة ما دامت لغته مفهومة .

وأحب أن أقف عند أمرين هامين أيضاً لا بد  
من التسليم بهما : الأول أنه ما من ثقافة حقة يمكن أن  
تسمى بهذا الاسم إلا وخيرها أكثر من شرها ، بل  
أقول إلا وهي في جملتها خير محض وإن شأبتها  
بعض الشوائب . كل ما في الأمر أنها قد لا تلائم  
مرحلة بعينها من مراحل تاريخ شعب بعينه . والأمر  
الثاني هو أنه لا بد من الاطلاع على هذه الثقافات

## دكتورة سحر الصلح

لقد أحسنت نشرة الاشتراكى صنماً بأن فتحت  
الباب للتفكير في وحدة فكرية للمثقفين العرب  
وضرورة بنائها على أسس واضحة ، بل إنها سبقت  
فوضعت شبه مشروع للمناقشة في شتى المسائل  
الفرعية المتعلقة بهذا الموضوع الرئيسي . وكانت  
نقطة المحلية والعالمية من هذه المسائل الفرعية التي  
أشارت إليها . وإن تكن هذه الإشارة لم تخرج عن  
العموميات فانه من حسن الحظ أنها لم تغفل لأنها في  
المرحلة التي نجتازها اليوم تشكل لنا بل لغيرنا  
أيضاً من الأمم مشاكل كثيرة لا بد من تبين الموقف  
السليم لإزائها .



بواسطة فنيين أو متخصصين وأنه من الحتمى ، بل من الضروري أن تكون لقاءات المثقفين الرسميين وغير الرسميين عديدة ومثمرة ، بحيث تناقش هذه التيارات المختلفة في الثقافات المختلفة مناقشات حرة واسعة صريحة ، ليتضح ما يمكن أن يكون فيها من خير لعامة المثقفين فيعرض عليهم ، وما يمكن أن يكون فيها من شر ، مما هو ليس بثقافة على الأصح ، فلا يعرض عليهم أو يحال دون احتمال أثره غير المرغوب فيه .

### أهمية الترجمة

وهنا تبرز أهمية الترجمة في العالم العربي وما يجب من عملية تخطيط : ودراسة بروراً ملحاً يحتاج إلى تصافر الجهود وتنسيقها ودراسة أعمالها ونتاجها على نطاق عربي عام . ومع الاعتراف بأن الترجمة ليست هي وحدها وسيلة الاتصال

بالثقافات الأخرى فأننا نجد أن لها مقاماً خاصاً لأن التأثير بواسطة الكلمة في عالم الفكر هو محور التأثير الثقافي مهما اختلفت درجاته وصفاته . قد نتأثر بثقافة الغير عن طريق صورة أو لوحة أو سينا ونتأثر أكثر وأكثر عن طريق الصوت أو الحركة الراقصة ، ولكن نوع التأثير يختلف ومقدار الخير الغالب في تلك الفنون وعدم تعرضها إلى الفكرة أو العقيدة هو الذى يطمئنا على أن سهولة نقلها والتأثر بها لا يؤديان إلى شر نخشاه . أن أقصى ما تستطيعه هذه الفنون في حدود نقل الأفكار هو أنها قد تمهد الجو لنماء بعض أنماط من السلوك مثلاً تؤثر الموسيقى الصاخبة المحمومة في تثبيت جو القلق والاضطراب في نفوس الشباب أو جو السرعة والحركة والنشاط في أحوال أخرى .

ونقف هنا وقفة أمام فن خطير للغاية هو فن السينما الذى ينقل الإنسان إلى طرق التصير الأولية التى لا تقف دونها عوائق جنس أو وطن ، فان نقل الأفكار عن طريقه سهل وهو قوى الأثر في نفوس الذين لا يجدون وقتاً كافياً لقراءة وهـسؤلاء يزدادون في عصر التصنيع والآلة أو الذين لا يقرءون أصلاً وهم كثرة في الدول النامية فيشكل هذا الأثر مشكلة عظيمة بالنسبة إلى أثره فيهم .

أردت بهذه المقدمة أن أجلو بعض النقاط بحيث لا نقرر فيما بعد حقيقة فاذا بنا أمام التطبيق نراها قد تخلخلت بسبب اغفالتنا هذه البديهييات العامة . إن حقيقة موضوع المحلية والعالمية محتاج ولا شك إلى بحوث مستفيضة ، لأنها في الواقع تمس مسائل جوهرية تؤلف فيها الكتب المتجددة على مدى العصور . إن جوهر الموضوع يتصل بماهية الفن نفسه وبماهية عملية الخلق والابداع ، وبمحاولة رسم هدف قريب وهدف





بعيد للفن ، وكل هذا كما نعلم قد ألفت فيه الكتب وما تزال تؤلف ولا يمكن أن يغني في أمره شيء يكتب في ابتسار وسط مقال . لذلك نعتمد على ما هو عام ومعروف في هذه الأمور أثناء حديثنا هذا .

### ظاهرة التعصب

ونبدأ بظاهرة التعصب لقوميات والأوطان التي ظهرت آخر القرن الثاني عشر واستمرت إلى اليوم وكانت رد الفعل الطبيعي للإمبراطوريات الكبيرة التي سادت في العصور الوسطى سسواء أكانت إمبراطوريات التفوق العسكري الحربي أم إمبراطوريات الالتقاء على دين أو على عقيدة . إن ظاهرة التعلق بوطن محدود جغرافياً مرتكز على رابطة كثيراً ما تكون وحدة اللغة أو وحدة الجنس أو التاريخ المشترك ، استتبع بلا شك تعلقاً بكل شخصيات هذا الوطن وأبرزها بالطبع ثقافته . وهنا يتسع معنى الثقافة للفنون والآداب والعلوم ، بل للعادات والتقاليد على المستويين الشعبي والخاص . وتأتي كثير من القوميات فتضغط على مفهوم اللغة باعتباره أكثر هذه المقومات صموداً أمام الفكر الحديث وأوضحها في الوقت نفسه . هذه هي القومية الألمانية قبل انحرافها أيام هتلر نحو فكرة الجنس الممتاز قامت على عنصر اللغة وعلى تبغيض اللغة الفرنسية التي كانت لغة ثقافة أوروبا بحيث تكره ألمانيا فرنسا ولغتها في آن . وفي الصفحة الألمانية ينادى الشاعر ارنست مورتز آرندت Arndt سنة ١٨٠٨ « فلنكره فرنسا ، واللغة الفرنسية بنفس القوة » كرد فعل لسريان تيار احترام الثقافة الفرنسية ، رغم العداوة السياسية ، هذا الاحترام الذي ظل في

ألمانيا رغم هذه الدعوات المخلصة ، ومثله كثيرون من أهمهم فردريك الأكبر فقد كان يوتر عنه احتقاره للادب الألماني وانتشرت الفرنسية في زمانه حتى وصلت إلى ريف ألمانيا . ولا ننسى في هذا الصدد أن نشير إلى دور خطب « فخته » Fichte في ألمانيا في إيقاظه الشعور القومي على أساس من وحدة اللغة وله قولة مشهورة « إن أساس الأمة يتحدث بلغة واحدة فإذا كان المتحدثون بلغة واحدة تفصلهم فواصل سياسية ، فهذه الفواصل مفصلة ولا بد من أن تسقط » .

ويعطول بنا الحديث عن التيارات التي عملت في تطور الفكرة القومية ولكننا نقف بأبرزها مما له صلة واضحة بالثقافة . فهناك أولاً تيار العالمية الذي سرعان ما هجم على هذه القوميات في أطوار تكوينها الأولى . ذلك أن المثقفين في فجر النهضة قد عادوا

## القومية وتحقيق الذات

إن التربية الحقة وسيلة من وسائل تحقيق الذات فالوجود الفردى مرتبط بالأمة أو المجتمع لا ليكبل نفسه أو يضحي بها وإنما ليجد فيما حوله وسيلة لتأكيد الذات وفرصة لانطلاق ملكاتها كلها بحيث تعطى كل ما يمكن أن تعطيه . وهذا هو الاتجاه السليم الذى أخذت القوميات ، وخاصة القومية العربية ، تتجه إليه . . ولكن هذا



لا يمنع أنه بعد حروب طويلة أو جهاد مرير مع الاستعمار نرى كثيراً من الأمم التى خرجت من هذه المعركة وما زالت تحمل آثار فترة النضال . ومن أهم عوامل النضال إثبات الذات والتدليل على تفوقها ولهذا راحت كل هذه الأمم تبعث تراثها وتعزّز بتاريخها ، بل إنها اضطرت لإزاء حملات الاستعمار ( التى شوهت النظرة إلى التراث وزيفت فى تدوين

فى ميدان الثقافة إلى التراث القديم الذى هو فى الواقع ليس تراث قوميتهم مباشرة . ولما بدأ التعصب للوطن أو للقومية إثر عوامل سياسية معروفة أخذت هذه الطبقة تحس أن الضغط على الثقافة المحلية سيؤدى إلى ضيق وجذب . ذلك أنها بمقارنة التراث القديم - وقد كان زاد المثقفين الأصلي - بما قد خرج حديثاً من تراث جديد يعلو درجة ما فوق المستوى الشعبى قد تجسست لديها الفجوة بينهما . ومن هنا نجد دعاة النزعة الإنسانية يكثررون . يقول « بين » « Paine » « العالم هو وطنى » ويقول روسو « التربية معيارها الجنس البشرى كله لا سكان بلد بعينه » كما يقول صامويل سميث « إنه يطمع فى نظام يعلو فوق مشاعر الوطنية الملهبة » .

لقد عبرت هذه الطبقة المثقفة عن نفسها ولكنها لم تعبر عن التيار القوى العنيف فى بلادها إنها إرادت أن توجهه قبل الآران إلى آفاق انسانية . وكان رد الفعل تعصب عنيف ضيق ضد كل ثقافة غير محلية ، نتيجة للتعصب الضيق الحربى الذى أكدت به هذه الأوطان وجودها السياسى . وأخذ التنافس الحربى البغيض يحرف معنى القومية فإذا هى تعصب ضيق مقيت يحقر ما سواه ويعادى من سواه . وأصبحت القومية لا تثبت وجودها فى سبيل الالتقاء والتعاون إنما تحاول إثبات الوجود بالعداء وبالتنافس وهنا تصبح القومية غاية والفرد وسيلة فى سبيل هذه الغاية . وقد شوه التاريخ وشوهت الجغرافيا فى سبيل خدمة هذا الأفق الضيق وانفجر جنون الاعتقاد بالامتياز بين الحربين العالميتين فإذا فاشية ونازية تزعمان التفوق المؤهل للسيطرة على من سواهم ، والثقافة التى تخلق فى هذه الأجواء تكون عادة ثقافة الانحراف والتعصب والادعاء .



فالمعروف عن « هيجل » مثلاً أنه جهد في إقامة التوازن بين تربية الإنسان إنساناً عالمياً وبين تربيته مواطناً في أمة بعينها .

والتراث الحى والقديم يكونان في الأمم عادة وحدة متجددة دائمة ولكن في تاريخ أمتنا العربية قد حدث بينهما انفصام طويل أدى إلى وضع خاص غير سليم .

فقد تعطل الأدب أو الفن الرسمي عن التعبير عن الأمة كلها فأنشأ الشعب لنفسه أدباً خاصاً به وإن دار حول الأبطال والملوك والمخلوقات الخارقة لا حول الفرد العادى ؛ لقد كانت هناك أسباب لذلك . أسباب موضوعية هي أن هذه المخلوقات رغم صورتها الخارجية كانت في الواقع تعبر عن التطلع المتحرق نحو الأفضل ، وأسباب فنية هي أن تناول الفرد غير العادى بطلاً يوسع وعاء شخصيته بحيث تتسع لكل التفاصيل . فحياة الفرد العادى رتيبة ضيقة الآفاق ، ولذلك هي تحتاج إلى قدرة فنية حقة لسبر أغوار العادى لاستخراج ما هو غير عادى . على كل حال لقد كان الأدب الشعبى العربى أكثر سلامة وصحة من حيث أنه كان ينطلق بالفرد إلى الأجواء العالمية فيأخذ المحلى كنقطة ارتكاز لينطلق نحو العالمية ولهذا تلقى العالم هذا الأدب باقبال أكثر لأنه وجد فيه الحيوية والأصالة المفتقدتين في الأدب الرسمي . وظل الأديب المحلى الرسمي يستوحى التراث الرسمي زماناً طويلاً ، فكان ذلك سبب جذب كبير حتى أخذ الشعور القومى يحى التراث المصرى إبان الفوران الوطنى ، والتراث العربى إبان الفوران القومى . وهنا برزت في العالم العربى ضخامة عملية إحياء التراث وخطورتها ، بل أهمية درسه وتبنيته ليؤدى دوره من خلال هذا الإحياء .

التاريخ ) أو كتيبه من وجهة نظرها إلى أن تعيد كتابة التاريخ وأن تبعث التراث بحثاً جديداً . وكثير من هذه الأمم بالغت في هذا مبالغات تبررها ظروف الاستقلال أو التحرر الحديثين . ولكن منها ما فعل ذلك على مهل وفي اتجاه سليم .

إن الأديب عندما يدع أثره الفنى يبدعه في زمان ومكان ، ولذين العاملين أثرهما في عملية الإبداع . كذلك هو يبدعه على نحو يعرف أنه هو النحو الذى تبتدع فيه مثل هذه الآثار ، وهذا النحو يكون محلياً أولاً وعالمياً ثانياً . هو محلى عند من اقتصر على الثقافة المحلية ، وهو محلى وعالمى عند المطلعين على ثقافات أخرى ؛

والأديب كالفرد بالنسبة للأمة لا بد من أن يأخذ من الأمة كل العناصر التى تقوى فرديته ، ولا بد أن يعطى الأمة من فرديته كل ما يمكن أن يقوبها . عملية الأخذ والعطاء تلك ضرورة ليعيش الفرد في المجتمع ويعيش المجتمع في الفرد . إن الفردية أو الذات ثابوية في نفس الفرد تحتاج إلى تربية لتظهرها وتفتحها وتطلقها لتؤدى مع الأمة ثم مع الإنسانية دورها كاملاً .

والمجتمع يجمع في طبياته التراث الحى والموروث في آن فيدخل كل هذا في نسيج التعامل بين الفرد والمجتمع في سبيل أن يحقق كل منهما وجوده عن طريق الآخر . إنه لا تنافر ولا تناحر بين هدف الوجود الفردى وهدف الوجود الجماعى وإن كانت عملية الانسجام تجتاز كثيراً من الاحتكاكات لأن الأمر ليس بهذه السهولة . ذلك أن إيجاد التوازن بين الفرد والمجتمع أو بين الأمة والأمم يحتاج إلى أعمال فكر كثير وهى أمور يحثها الفلاسفة بتوسع

تدخل هذا العامل الضخم في أول الحساب ، وبشكل  
متميز خاص :



إن اللغة بمحليتها هي التي تجعل نقل الآثار إلى  
الميدان العالمي عسيراً . وليس صحيحاً أن المضمون العالمي  
يقترض نفسه ، والترجمة هي التي تسمى إليه كما يقول  
مشروع الميثاق المنشور في « الاشتراكي » لأن العالمية  
لا تسمى إلا بعد أن تعرف ماذا تسمى إليه ، ولكن  
تعرف لا بد من أن يكون ذلك عن طريق الترجمة .  
كل ما في الأمر أن مؤثرات كالسينما تتدخل ،  
فتزيد من عالمية الأثر الممتاز . ولكنه في أولى مراحل  
الانطلاق من المحلية إلى العالمية لا بد أن يكون عن  
طريق الترجمة . أو عن طريق الأجنبي الذي  
يعرف العربية مثلاً وهذا في الواقع نوع من الترجمة  
وإن لم يخرج على ورق :

لهذا يقرر الكثيرون وهم على حق—أن اللغة  
لا يمكن إلا أن تكون محلية واللغة تستتبع ولا شك  
أساليب التعبير كلها من تشبيهات ومحسنات وصور  
مألوفة منتزعة كلها من البيئة التي عاشت فيها اللغة  
أو نقلتها اللغة إلى نفسها .

أما المضمون فإن الأديب الحق لا يمكن أن  
ينقل المحلى أو الواقع كما هو . إنه ينقل الإنسان في  
هذا المحلى . إنه ليس مصوراً فوتوغرافياً وإنما هو  
فنان ، إنسان ينظر إلى الواقع فيحيله إلى فن . و الفرق  
بين الواقع الحقيقي والواقع الفني :

يقول « أرسطو » في كتابه « الشعر » إن الشعر  
أكثر فلسفة من التاريخ لأن الشعر يعبر عن الإنسان  
العام في الفردى الخاص الذي يرصد التاريخ . إن  
موضوع المأساة عنده « الحادث الذي يحتمل أن يقع  
لا ما قد وقع بالفعل » . إنه « غير الممكن المحتمل

أن هذا التراث يمثل أوج تقدم الأداء الكبرى  
لتعبير وهي اللغة ، واللغة لا تثبت ولا تميش في فضاء  
إنها بنت البيئة وهي مفهوم أساسي من مقومات  
الوجود الفردي والجماعي إننا مهما اتقنا من لغات  
أخرى فإن لغتنا الأصلية تظل هي التي ننسج إليها  
وهي التي نستطيع أن نعبّر بها خير تعبير .

إن اللغة تسمى الأشياء وهي من مفردات البيئة حولنا  
وتسمى المعاني العقلية والعاطفية . وهذه بدورها ملونة  
بالبيئة وبما فيها من ماديات ، لهذا فإن اللغة تحمل طابع  
المحلية بشكل واضح . وكان لهذه الحقيقة الأثر الأكبر في  
الأمة العربية . وتدخل عامل يفرد الأمة العربية  
في هذا الشأن هو عامل وجود نص معجز حي أبداً  
بلغه الفن الرسمية يتداول على ألسنة الناس وينصتون  
إليه كل يوم وهو نص القرآن الكريم . فلا بد لنا عند  
تحليل العناصر التي تكون لغة الأديب المحلية وما فيها  
من تراث الأدب الرسمي أو الأدب الشعبي من أن

وقوعه لا الممكن الذى ليس من المحتمل أن يقع »  
كما يقول .

### معنى المضمون العالمى

وإذا فالفلسوف عالمى وإن عالج مشكلة محلية  
لأن المشكلة المحلية التى لا تتصل من بعيد أو قريب  
بمشكلة إنسانية عامة لا تليق بأن تكون مشكلة مجتمعة  
فيها يكن أمر هذا المجتمع .

وبالتعبير المحلى عن المضمون العالمى أو الإنسانى  
العام قامت محاولات كثيرة فى أدبنا الحديث . قامت  
مثلاً محاولة المهاجرين أو المهجرين من عرب الشام  
ولبنان فى شمال أمريكا محاولة جبران ونعيمه  
وأبى ماضي . فهاذا فعلوا لقد عبروا عن غربتهم  
وضياع نفوسهم الرومانسى بضباب أمريكا الذى  
هو إذا حلل ضباب جبال لبنان ورسموا تلاقيم  
مع الطبيعة لا طبيعة ناطحات السحاب حيث كانوا ،  
ولمّا طبيعة الشام ولبنان بعصافيرها وربيعها وشتائها  
الريفى الجميل . وهكذا خرجت احساساتهم  
الرومانسية العامة معبرة عن المزيج الطبقي بين  
المحلية والعالمية ، عالمية المضمون ومحلية التعبير .

وأخيراً نعلن كل هذا بالمجتمع الاشتراكي الذى  
نعيش فيه فنقرر أن الجمهورية العربية المتحدة على الأقل  
استطاعت أن تخرج عن طريق مواقفها فى حركة عدم  
الانحياز بين القومية العربية والعالمية غير المنحازة  
مزجاً صحيحاً سليماً . وهذا أصبحت فى موقفها  
التاريخى سليمة المزج بين العالمية والمحلية .

ولمّا كانت الاشتراكية مبدأ يرتبط بالعالمية  
أكثر من ارتباطه بالقومية المحلية أو الحدود الجغرافية  
للوطن السياسى ، فإنها بالتالى تقوى فى الفن تيار  
العالمية . ومرحلة التاريخ تختلف تقدماً وتأخراً بين

أجزاء الوطن العربى ، ولكن الاتجاه كله نحو إثبات  
القومية أولاً ثم الاتجاه نحو العالمية ثانياً . لا بد من  
الارتكاز على « رافعة » محلية كما سماها « مازينى »  
قبل الانطلاق بالسليم نحو العالمية . وهذا كما أسلفت  
ما يجعل التلاقى دقيقاً متطور الدقة مما يفرض لقاءات  
مستمرة بين المثقفين . لقاءات قد نيلوها بالبلديات  
كأن تفصل فى موضوع الغزو الفكرى كما يسمى  
وتفرق فى وضوح بين الفن والدعاية التى قد تستخدم  
الفن ونفصل فى الالتزام وحقيقته وغير ذلك من  
مسائل يتناولها مشروع نشرة الاشتراكي ويتناولها  
غيرى بالبحث على صفحات المجلة ولكن العلاقة  
بين العالمية والمحلية تحتاج أكثر من غيرها إلى الدرس  
نظراً إلى أن الاتجاه عنيف نحو التمارب والتلاقى على  
أساس من احترام استغلال الوحدات المتلاقية تماماً  
كما تفعل الطبيعة من حولنا فلا تطمس شيئاً وإنما  
تنسق بين الجميع فيخرج قانونها منسجماً .  
إن العالمية ليس معناها فناء المحلى فيها ، وإنما معناها  
تطور المحلى بحيث يتيح فرص التلاقى والانسجام  
دون أن يفقد بآية حال شخصيته المميزة .  
ذلك أن العالمية تحتاج إلى كل وحدة محلية متميزة  
كما تحتاج السيمفونية إلى كل لحن لتكون منها  
تكويناً منسجماً عاماً .

مهير القلماوى



● إن الثقافة بهذا المفهوم - أن يشمل الكائن  
الإنسان تجربة الإنسانية قبله ، وأن يعيش  
حياته. وأن يسير تقدم الحضارة فلا يتخلف  
عن عصره . الثقافة بهذا المفهوم معرفة  
وعبرة ، واستكمال لمقومات الإنسانية ،  
وقدرة على احتمال مسئولية التطور .

● ليس التراث الثقافي شعبنا أو لأي شعب  
آخر مجرد النصوص والحركات والإشارات  
والمواد المشكلة . ولكنه ما وراء هذا كله من  
خصائص بيئة، ومقومات مجتمع ، ومواقف بشر،

● إن على المتعلمين أن يفيضوا من علمهم  
بالتراث الذي يسهمون في إثرائه لكي يعيشوا  
سائر المواطنين على أن يعيشوا عصرهم . وأن  
يعرفوا مكانهم من التاريخ ومن الحضارة .

# تراثنا الثقافي

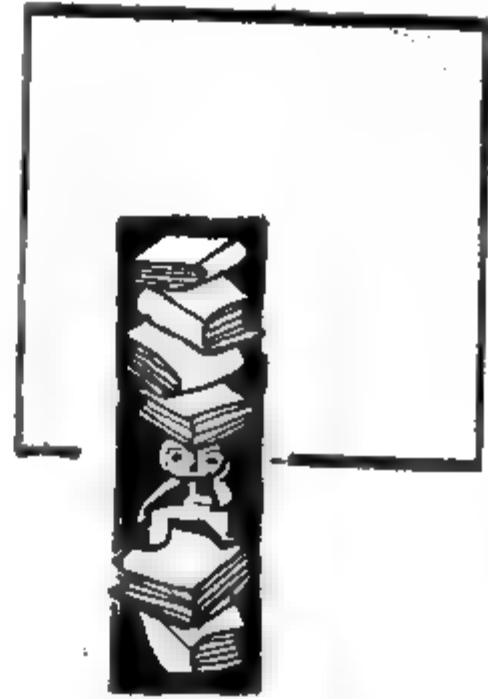
حدوده ووظائفه

دكتور عبد الحميد يونس



التراث وتمجيده لقلبه فحسب ، أما الخطوة الثانية  
فحاولت أن تصنفه وتقومه مفيدة من صنيع القدماء  
أنفسهم في إحصاء العلوم ووصفها ، والتعريف  
بأعلامها ، ثم اتجهت بعد ذلك إلى الأخذ بمنهج  
الغربيين في تاريخ الفكر والأدب ونقدهما .  
ولكن نهضتنا الفكرية تأثرت فكرتين تصور  
الناهضون أنهما تتناقضان ، وهما فكرة الوحدة  
الإسلامية ، وفكرة الوطنية الإقليمية الخاصة :  
وكانت الآثار القديمة قد بدأت تشغل العلماء بدلالاتها  
بفضل الكشف عن اللغات المصرية الدارسة . .  
وليس من شك في أن الاستعمار الأوربي قد نفخ عن  
عمد في مراحل العصبيات والشعوبيات ، وفكر  
ودبر للقضاء على كل وظيفة حيوية لميراث الماضي  
تؤكد استمرار الحياة والحضارة على هذه الأرض  
موصولة العمر ، موصولة التجربة ، مؤثرة بالثقافة  
المترابكة في فكر المواطنين وسلوكهم وسائر  
علاقاتهم . ولذلك انبت ما بينهم وبين التراث من  
تفاعل وأصبح العلم منفصلاً عن البيئة والمجتمع  
بحسبه الزى الأوربي ، والمنظمات الأوربية ، ويخلق  
تبعاً لذلك قيماً أجنبية ، ومزايا شكلية لمن قدر لهم  
أن يتحلوا بشاراته .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تسير الحركة  
الوطنية ، تلك المحاولات الجادة تصحيحاً لتراث ،  
وإدراكاً لمفهومه ، وجسماً لتناصره ، فكانت  
الدعوة إلى وضع معجم لغوي تسير الدعوة إلى  
إنشاء الجامعة والدعوة إلى إصدار موسوعة عربية كبرى .  
ومع ذلك ، تذبذب مفهوم التراث بين طائفة  
تعتصم بالقديم ولا تكفى بيعته وإنما تدعو وتعمل على  
اجتراره ، وطائفة أخرى تنسلخ عنه لإنسلاخاً تاماً  
وترى الاعتماد عليه جموداً أو رجعة إلى الماضي  
وأخرى بالتراث في نظر هذه الطائفة أن يقبع في  
دور العاديات وخزائن المخطوطات ، وعلى الرغم  
من ذلك ، فإن هؤلاء المنسلخين لم يستطيعوا التخلص  
من القديم بيد أنهم ساروا في طريق النهضة الأوربية



تقسم كل نهضة فكرية بنزعة قوية إلى إحياء  
التراث القديم . وتتأثر هذه النزعة بنفص الوجدان  
الجمعي ، وطنياً كان أو قومياً ، والمؤرخون  
يذكرون أن عصر النهضة الأوربية ، إنجبه أول  
ما إنجبه ، إلى بحث ما تصورت القوميات الغربية .  
أنه الأصل المكين لحضارتها فأحييت التراث اليوناني  
والروماني وكان الخروج من الغيبية المسرفة التي  
رانت على القرون الوسطى يتطلب قدراً من تعقيل  
الحياة فأفادت النهضة الأوربية تبعاً لذلك من البصيرة  
النافذة التي امتاز بها الفكر اليوناني ، وكان الاتجاه  
الكلاسي الذي أثمرته النهضة يقوم على إحياء القديم  
والإعتصام بالعقل ، وتغليب الشكل ، وتمجيده القدماء .

وعندما أفاق الشرق العربي بدأ يأخذ بأسباب النهضة  
الفكرية إنجبه أيضاً إلى إحياء التراث القديم ، ومرت  
مرحلة الأحياء بخطوتين بدأت أولاها بالتعرف على

وطالبوا بتمجيد ميراث اليونان والرومان ، إلى جانب تعقيل الحياة .

### ما هو التراث ؟

وقد يبدو مفهوم التراث واضحاً عند المتعلمين ولكن الواقع — للأسف — أنه لا يزال يتذبذب بين إطار شرقي ، وآخر غربي . . بين نبض وجدان قومي ، ونبض وجدان وطني ، ولقد توهمنا أن التراث إنما يستوعب الآثار المادية : الشاخصة والكتابات ، مخطوطة كانت أو مطبوعة ، والحقيقة أن التراث . . تراث أي أمة أو شعب . . يستوعب عناصر أخرى تجعل دائرته أوسع وأرحب وتاريخه أقدم وأعمق ، وتجعل وظيفته تتجاوز العلم والفن إلى صياغة الإطار الاجتماعي والشخصية الفردية .

إن التراث عبارة من حيلة ظاهرة وكانت لجميع المعارف والخبرات التي يستمدّها الكائن الإنساني من الأطر الاجتماعية التي تتداخل وتشكل باستمرار . ولما كان هذا الكائن الإنساني يمتاز عن غيره من الكائنات العليا القريبة منه بالتذكر ، والتلقين والتجربة فقد أصبح قادراً على تجميع معارفه وخبراته واستعادتها بإرادته . . وقدر لهذا الكائن الإنساني أن يتجاوز حدود جوارحه ، وطاقة إرادته ، وأن يسجل ما يحصله من المعارف والخبرات وما ينزع إليه من تعبير تحقياً لوجوده ، وأن تتداول أفراده عبر الأجيال والبيئات ، هذا العدد العليل من عناصر المعرفة والخبرة . . ومن هنا تطورت قبضة اليد عند الإنسان القديم إلى صاروخ ينفذ من جاذبية الأرض . . ومن هنا استطاع الإنسان المعاصر أن يكتشف طاقات تنزع على عمر المكتشف نفسه وأن يبتكر من الآلات والأجهزة ما يلخص جميع تجارب الإنسانية منذ اكتشاف النار وأدارت العجلة ، ومنه خرجت من الكهوف وقن الأشجار لتخط مراحل الحضارة .

التراث إذن أفنى عما يتصور الكثيرون ، وهو يستوعب كل ثمرات التلقين والتجربة والرواية الشفوية ، والمفائد الثانوية ، والشائير الاجتماعية .

ولقد أصبح الآن بديهياً ألا تفصل — مثلاً — بين ما يصدر عن العقل ، وما يصدر عن اليد . . وكانت الفكرة القديمة التي جعلت الأجيال السابقة تخطئ في مفهوم التراث هي أن هناك امتيازاً للعقل على اليد ، وكأنما تفصل قدرات الإنسان وجوارحه بعضها عن بعض ، وأثرت هذه الفكرة القديمة حتى على تصنيف المعرفة ، وأغلب الظن أنها سادت بين المتعلمين دهرًا طويلاً ، وأغلب الظن أيضاً أنها كانت ثمرة المجتمعات القديمة التي انقسمت إلى أحرار يختارون جهوداً دون جهود وينتخبون للقيام بها الوقت الذي يشامون ، وإلى عبيد كتب عليهم أن يصدعوا لما يؤمرون به ، وأن يصبح العمل عندهم جهداً رتيباً في أوقات بأعيانها ، وعلى صور جامدة ، أما الآن فقد انضحت وحدة المعرفة على الرغم من تعقدها وتراكبها ، ووجوب التخصص في بعض جزئياتها وعناصرها وانضحت وحدة الخبرة الإنسانية التي تجمع بين النظر والتطبيق ، بين العقل وبين اليد . . الفكر النظري على ما يبدو من شموله وتجريده خلاصة تجربة وتطبيق ، والعمل اليدوي ، بل وكل جهد تطبيقي ، يشكله نظر كلي مسبق عليه ، ولذلك ينتظم التراث ، إذا فهم على وجهه ، ثمرة النظر والتطبيق وآثار العقل والوجدان والإرادة جميعاً .

وإذا كان جع التراث وتسجيله ووصفه وتصنيفه وتقويمه ، يرتكز على الإرادة الواعية للكائن الإنساني في ظاهر الأمر ، فإن التدقيق في سلوك الأفراد وعلاقاتهم ، يثبت أن « الماضي » يعمل عمله من غير طريق الإرادة ، وذلك بالكمون في اللاوعي أو اللاشعور . ومعنى هذه الحقيقة ، أن للتراث قوة أعظم وأخطر مما يبدو للوهلة الأولى ، وأنه يشمل رواسب في



النفس تصوغ الشخصية ، وتتحكم في السلوك ، وتفرض العلاقات ، وهي أقوى من فعل التراث عن طريق التعليم أو التلقين ، أو مجرد المكابدة للتجربة والخطأ . وربما كانت هذه الحقيقة ، هي السبب الذي جعل العلماء المتخصصين في الإنسانيات على اختلاف فروعها ، يرصدون النزعات والخواطر ، وان اختلفوا فيما بينهم في ردها إلى عامل الوراثة الخفية أو إلى تأثير الوسط المادى والاجتماعى .

### وما هي الثقافة ؟

وما دنا قد أثرنا هذه المواجهة الواقعية للتراث ، مع الاجمال والتعميم ، فاننا ملزمون بأن نتخذ المنهج نفسه في مواجهة الثقافة ، وقد جرت العادة أن تصور مضمون التراث على أساس الوسيلة التي اصطنعت في حفظه وتداوله ، لا على أساس طبيعته ووظيفته وعناصره . . . إن المتعلمين يكادون يجمعون في لغتهم اليومية ، وفي تعبيرهم الأدبى ، على أن الثقافة هي تلك المعارف والخبرات التي يحصلها الإنسان عن طريق البصر بالقراءة والكتابة فحسب ، وأن القارئ الكاتبين ، إنما يتفاضلون فيما بينهم على أساس الكم والكيف في مجال الثقافة . والكم والكيف يحكم عليهما بوساطة مراحل التعليم النظامى ، وضروب التخصص فيه ، وهذا المفهوم قد أخطأ مضمون التراث من غير شك ، إذ قصره على المدون وحده ، وليس هذا صحيحاً ، فقد سبق أن ذكرنا ، أن المعارف والخبرات ، إنما يحصلها الكائن الإنسانى ، بوسائل شتى ، وأساليب متعددة ، قد يكون التلوين أقل هذه الوسائل والأساليب من حيث الكم والكيف معاً في مجال الثقافة . وقد سبق أن ذكرنا أيضاً ، أن المجتمعات لم تكن تتيح امتياز التعليم إلا لقلّة احتكرت الجاه والثروة ، أو لطبقة تريد أن تحقق امتيازها بالعلم ، وإن الجيل الذى أنتسب إليه ، يذكر

ويسجل تفاضلاً نشأ بين ضروب التخصص . كان التعليم النظرى في مرحلة ، أفضل من التعليم التطبيقي ، كانت الآداب والقوانين شارة الامتياز في المجتمع ، ثم مالت عصا الميزان ، فرأينا الاقبال على دراسة العلوم من حيث هي ، وما لبث الأمر أن تحول أيضاً إلى دراسة التكنولوجيا ، وانتهى المطاف بما ينبغى من تصحيح المفهوم الذى يجعل المعرفة وحدة ، ولا يتصور القيمة الإنسانية العليا التى تستوعب الحق والخير والجمال ، تتعدد تبعاً للتعدد الظاهرى للأهداف ، ومناهج تحقيقها .

الثقافة إذن لها مفهومان : أحدهما متسع يكافئ مضمون التراث ، وهو المعارف والخبرات والمهارات التى تراكم لدى الفرد ، ولدى الشعب ولدى الإنسانية . وإذا كان علماء الأجنة يسجلون تلخيص الجنين لمراحل الحياة قبل انبثاق الإنسان ، فإن المشتغلين بالثقافة يوثقون هذه الدلالة المتسعة لمصطلح بكثر ترديدة في مجال العلم ، وفي الحياة اليومية معاً . أما المفهوم الثانى ، فأضيق من الأول . وقد يبدو مناقضاً له ، ولكنه في واقع أمره يخصه ، لأنه يجعل الثقافة مرادفة للحصيلة المعرفة والخبرة ، لدى الشعب أو الفرد . ويكون حصولها عن طريق التعليم النظامى المعتمد أساساً على البصر بالقراءة والكتابة . ولذلك ارتبط هذا المفهوم الضيق بتصوير المفاضلة بين وحدات المجتمع أو أفرادها على أساس تحصيلها عند فريق ، والأفتقار إليها عند فريق آخر .

وهما يكن من أمر هذين المفهومين للثقافة ، فاننا نؤثر الأول على الثانى ولا نستطيع أن نتصور التفلاح الاى ماطلاً تماماً عن الثقافة ، إنساناً نشاهده في الدار وفي الحقل وفي سائر العلاقات وضروب السلوك ، وفي مواجهة مختلف المواقف يصدر عن معرفة وخبرة ، أو بعبارة أخرى ، يصدر عن ثقافة . وليس من حق أحد أن يزدرى حصيلته الثقافية لأنه لا يقرأ ولا يكتب فحسب ،

لقومات الإنسانية ، وقدره على احتمال مسئولية التطور :

### المآثورات الشعبية

ولقد حاول الكاتب الإنجليزي ه. ج. ويلز ، أن يستخلص الحافز الرئيسى على حركة التاريخ تقدماً وصعوداً ، ورأى ، وهو الذى جمع بين ملاحظة العالم ، ورويا الأديب ، أن القراءة والكتابة هى التى دفعت التاريخ الإنسانى فى مساره الحضارى وقسم هذا التاريخ إلى أقسام ترتبط كلها بهذه الوسيلة الخاصة بتسجيل المعرفة والخبرة :

١- ما قبل التاريخ ، لأنه لم يعرف القراءة والكتابة .

٢- تحويل الملفوظ إلى مرثى بالتدوين :

٣- الطباعة التى جعلت هذا التدوين أشيع وأكثر انتشاراً .

٤- وسائل الاتصال الآلى التى أعانت على تبادل الملونات المطبوعة على أساس ديمقراطى :

٥- العودة إلى اللغة الصوتية عن طريق الراديو : ويبدو أن هذا الكاتب إنما أراد مزية الإنسان ، وهى اللغة ، ولم يكن التدوين أو الطباعة ، غير وسيلتين من وسائل التسجيل .

ولكننا ، بمواجهتنا الواقعية ، للتراث الثقافى : نخالف ويلز بعض المخالفة ، ذلك ، لأن لغة الإنسان بمعناها المتسع ، لم تكن الصوت وحده . . إن المصطلح الصوتى ليس إلا وسيلة واحدة من وسائل متعددة . . . إن اللغة اللسانية ذاتها ، ليست الخارج المختزلة من المصطلحات الصوتية ، إنما النبرة ، إنها الاسترسال والوقف ، إنها الارتفاع والانخفاض إنها موقف سلوكى ، وبصيات شخصية ، وثمرات تجمع ، أملى على الوحدات والأفراد الاصطلاحات الصوتية ، ومع ذلك ، فما من إنسان يستطيع أن

ذلك ، لأن عناصر ثقافته فيها من الرواسب الكامنة فى اللاشعور ، وفيها الذى حصله عن طريق الملاحظة والتجربة والتلقين . وقد تلقاها من بيئته المادية والاجتماعية ، وشكلها وعدل فى وظائفها ، وأسقط منها وأضاف إليها ، وهو بمنحها لمن حوله ، عن وعى وعن غير وعى ، وهكذا تواصلت أجيال الكادحين على هذه الأرض السوداء ، منذ تحول المجتمع من مرحلة الظعن والرعى ، إلى مرحلة الاستقرار الزراعى ، وثقت هذه الأجيال ظواهر الطبيعة ، أقوى وأعمق مما قد يحصله الذين يتلقونها بطريق غير مباشر من دفقى كتاب . . .

إن معرفة الفلاحين بالمواسم والأوقات وطرائق الرى وتمهيد الأرض والفرس والحصاد وصيانة الحياة من الآفات والأمراض ، ليدل بجلاء على أن هذه الثقافة قد تراكت حتى يستطيع الفرد الواحد أن يلخص بسلوكه ثقافة الأجيال التى سبقت .

ولقد فطن بعض الذين يميزون أنفسهم بالثقافة ، إلى وجوب التفريق بين العلم المحصل فى المدرسة والمعهد والكلية ، وبين الثقافة العامة التى تجعل التخصص المهنى ، يرتكز على نظرة تتسم بالشمول للطبيعة والحياة والإنسان . والواقع أن مضمون التراث ، وهو الثقافة ، إنما يتسم بالمرونة والقدرة على التطور ، والتلقائية فى الحركة والانتقال ، إلى جانب التدوين والترسيب بالكتابة ، ولذلك كانت هذه الثقافة الحية الفعالة ، المرنة والثابتة ، هى التى تحقق وجود الكائن الإنسانى ، كشخصية لها كيانها من ناحية ، ولها قدرة الضمير الذى يجعل هذه الشخصية مرتبطة وملزمة بالولاء لإطارها الاجتماعى قومياً كان أو وطنياً . وهذه الثقافة هى التى تجعل الكائن الإنسانى ، يستطيع فوق هذا كله ، أن يتمثل تجربة الإنسانية قبله ، وأن يعيش حياته وأن يسير تقويم الحضارة ، فلا يتخلف عن عصره . . إن الثقافة بهذا المفهوم معرفة وخبرة ، واستكمال

يتكلم كالصم ، بل إن الذين صقلتهم الحضارة ، أو ميزتهم الشعوب ، لا يمكن أن يتكلموا كالأصنام . قد يسرف أفراد في الحركة والإشارة المصاحبتين للكلام ، وقد يقتصد آخرون فيهما ، ولكن هاتين الوسيلتين لا ينفصلان قط عن الكلام . . . ومن هنا كانت وسائل التعبير ، أو بعبارة أخرى ، كانت اللغة بمفهومها المتسع ، هي المصطلح الاجتماعي الصوتي أو الكلمة ثم الحركة والإشارة وتشكيل المادة . . . وقد يستغنى فرد عن الكلمات بالحركات والإشارات ، وفي كل مجتمع مصطلحات تقوم بالحركة والإشارة وتستغنى عن الكلمات ، وهي خصيصة تشترك فيها الجماعات الإنسانية كلها ، اشتراكها في السمات الإنسانية المشتركة . . . اشتراكها في الضحك والبكاء . . .

ولما برز الاهتمام بالإنسان العادي ، ظهر للبيان قصور القراءة والكتابة والآثار الشاغرة عن الرفاه بصور كامل أو مقارب للماضي والماضي ... للجدية والقديم في تاريخ الإنسان ولقد حدث ذلك في غضون القرن التاسع عشر ، فرأى العلماء المتخصصون في سلوك الإنسان وتاريخه أن يختلفوا بما يصدر عن الإنسان العادي بصفة تلقائية . وهالم أن يجدوا من الظواهر والشواهد ، ما يكمل المعرفة الناقصة المحصلة من المدونات والنقوش والآثار ، ولم يكن من قبيل المصادفة ، أن يوصل عالم أثرى ، منهجاً طريفاً يميظ اللثام عن الماضي ، وهو وليم جون تومس وأن يدعو إلى وجوب العناية بما يصدر عن الناس العاديين ، من أقوال وإشارات وحركات ، وما يصوغ سلوكهم من معتقدات ، وما يتداعون إليه من شعائر ومراسم . وهذا العلم ، هو الذي صاغ المصطلح الشائع الآن « الفولكلور » وترجمته العربية هي المأثورات الشعبية .

وإذا كانت الحوافز القومية ، قد دفعت

مجتمعتنا إلى العناية بأحياء التراث القديم ، فإن العناية بالإنسان العادي ، قد حفزت هذا المجتمع إلى استكمال التراث بما يصدر عن المواطنين بصفة تلقائية من سلوك ومن تعبير ، وما يصدرون عنه من نماذج وقيم ، ولذلك استكملنا فهمنا للحلقات التراث بأضافة المأثورات الشعبية الحية الفعالة ، ذوات الوظائف الجمالية والنفعية ، واتضح للدارسين ولغيرهم ، أن الإطار الاجتماعي جدير بأن يعرف على حقيقته من داخله ، ومن قاعدته ، لا من خارجه أو من قمته .

وكانت أولى النتائج التي استطاع الدارسون تحصيلها من المأثورات الشعبية ، هي التوازن الكامل بين التراث الإنساني ، والمقومات الخاصة بالشعب والوطن . وإذا كان التاريخ ، أياً كانت فلسفته ، يتسم بالتعميم ، واستخلاص النتائج من مقدماتها فإن المأثورات الشعبية بحيويتها وتلقائيتها ، وواقعيها ، تنزع إلى التخصص ، وإلى التفصيل وتجمع ذخيرة شعب بأسره طوال الأحقاب ، وترسب المعارف والخبرات ، وتنقلها عبر الأجيال والبيئات ، ونصعد جميع الأفراد في الشعب إلى المثل والقيم التي تصون مزاياه وخصائصه ، والتي تحدد في الوقت نفسه موقف الشعب من غيره ، وتصوغ علاقات أفراد ووحداته .

وإذا كنا لا نزال في أول الطريق من حيث العناية بالمأثورات الشعبية جمعاً وتصنيفاً ودراسة ، فإننا نعيد بلا شك من مناهج العلماء المتخصصين في الشرق وفي الغرب على السواء ، ولنا نلشك في أن مواجهة المأثورات الشعبية ، ستضبط حدود تراثنا الثقافي باستكمال عناصره وحلقاته ، وتميظ اللثام عن وظائفه الحيوية ، وتصحيح كثيراً من المفاهيم التي قامت على تصور الاستئثار بالعلم ، أو الانعزال عن المجتمع ، أو الاستعلاء على الشعب . : وأهم من هذا



كله التعرف على الأساس الوطيد ، والتقاليد المكيئة لكل تعبير فني رفيع مهما كانت وميلته . . . ولنضرب لذلك مثلين اثنين . . . إن المتعلمين يتصورون أن فن التمثيل أجنبي على تراثنا الثقافي ، والواقع أن مآثوراتنا الشعبية تنتظم ضرورياً من التعبير التمثيلي المباشر وغير المباشر . . . وتصور المتعلمون أيضاً ، أننا نفتقر إلى فنون التشكيل كالرسم والنحت ، وليس هذا صحيحاً على الإطلاق ، ذلك لأن التشكيل المادى يعد حلقة أساسية من حلقات تراثنا الثقافى بعد أن أضفنا إليه ذخيرة الشعب . . . ولا نزيد أن نتوسع في ضرب الأمثلة التى وقع فيها أساتذة الجيل الماضى حين زعموا أن العقلية العربية ومنها المصرية ، نزع إلى التجريد ، وتناهى بجانبها عن التجسيم والتشخيص ، فافتقرت إلى الأسطورة ، وعجزت عن تأليف القصة ، ولا يستطيع أحد أن يتناسى أساطير المنطقة ذوات التأثير العالمى ، وأن يغفل القصص الشعبى على تنوعه وتعدد حلقاته .

### الاجترار والابتكار

وما نظن أن هناك دليلاً على تأصيلنا للمنهج العلمى الواقعى في دراستنا للتراث الثقافى ، من أننا لا نكتفى بتحديد التراث ، ووصف أشكاله ومضامينه ، وإنما نتخذ من التحديد والوصف مفاتيح تهدينا إلى الخوافز والوظائف ، فليس التراث الثقافى شعبنا أو لائى شعب آخر ، مجرد النصوص والحركات والإشارات والمواد المشكلة ، ولكنه ما وراء هذا كله من خصائص بيئية ، ومقومات مجتمعية ، ومواقف بشرية . ولم يقل أحد إن الكائنات الإنسانية تجمد في مواطنها ، أو تتطور بحكم الظروف القاهرة ، دون أن تعى أو تسهم بالإرادة في هذا التطور . . . إن هذه الكائنات الإنسانية ، لا تعيش فيما يسمى بالحاضر الأبدى ، وكأنها تكابد كل موقف وكل تجربة للمرة

الأولى ، وتاريخها مذكأخذت بأسباب العقل والإرادة ليس فصلاً ختامياً في كتاب التاريخ الطيعى ، ولكنه ضرب آخر من الغناء والتشكل والحركة إلى الأمام ، تستشرف المستقبل بنفس الطريقة التى تستقبل بها الهدف في السير على الأرض ، ولذلك ، كان التراث الثقافى معيناً لا ينضب من المعرفة والتجربة ، وكانت إفادة الكائنات الإنسانية منه شيئاً آخر غير اختزان الغذاء أو اجتراره . وهذا التراث لا يتعارض مع قدرة الإنسان العاقل على الابتكار بقدر ما تتيح ظروفه .

ولا يقلل من شأن هذه الوظيفة الحيوية للتراث الثقافى ما نشهده في عصرنا من الحركة المتزايدة السرعة لتطور الجماعات الإنسانية . ولقد كان الرسم البيانى لحركة التاريخ تقدماً وصعوداً ، بطيئاً غاية البطء ، وكانت معدلاته في السرعة لا تكاد تلمحظ في غضون القرن الواحد . بيد أن الإنسان اكتشف طاقات جديدة ، واصطنع للتفكير والعمل منطقاً جديداً ، فتداعى الحواجز بين الشعوب ، وأصبح الاتصال الفكرى يناسب الاتصال المادى بين الأفراد والأقوام ، واتسعت فرص الثقافة أمام الجماهير ، وتكاد الأمية تنحصر موجاتها عن سفوح الكيان الاجتماعى . وابتكرت وسائط لم يكن للإنسان بها عهد ، فعينه على الاحتفاظ بالخبرة والمعرفة واختزان الصوت والصورة ، فتلاحمت الأجيال بتلاحم الأفراد والجماعات .

والآن تسأل : ما هى وظيفة المتعلمين في مجتمعنا المتطور ؟ إن وظيفتهم هى بعينها وظيفه التراث الثقافى في الماضى ، تقوم على صيانتة ، والانتخاب منه ، وتعديل وظائفه ، والإضافة إليه ، إلى جانب الاستعانة به في إضافة خبرات الإنسان والشعب إلى كل فرد في المجتمع ، إذكاء لعقله ، وتعميقاً لمشاعره ،

وتأكيداً لإنسانيته ، وإبرازاً لخصائصه القومية ..  
 إن على المتلمين أن يفيضوا من علمهم بالتراث  
 الذى يسمون فى إثرائه لكى يمينوا سائر المواطنين  
 على أن يعيشوا عصرهم ، وأن يعرفوا مكانهم من  
 التاريخ ومن الحضارة ، وأن يطبوا للرواسب  
 المتخلفة ، من نظم اجتماعية بائدة ، وأن يعالجوا  
 عقد النقص التى لا تزال مستقرة فى بعض  
 النصوص ، بفعل الاستغلال والاستعمار ، وأن  
 يهيئوا المناخ الفكرى والشعورى الذى تنمو فيه

المواهب والملكات . إن التراث الثقافى يؤصل مفهوم  
 الحرية ، ويقوى الشعور بالمسئولية ، ويجعل كل  
 مواطن لإرادة تدفع عجلة التاريخ نحو التقدم ، ولو  
 فهم على وجهه الصحيح ، وبرئى من السلبية ،  
 ووجد الذين يحسنون انتخابه وعرضه طبقاً لمراحل  
 العمر ، واختلاف البيئات فى داخل الوطن ، لأصبح  
 المجتمع بأسره مثقفاً حتى بالمفهوم الخاص بالثقافة  
 وهو العلم .

عبد الحميد يونس

#### مشادو .. ورواية جديدة

جوستاف فلوير ، هنرى جيمس ،  
 مارسيل بروست ، فراتز كافكا ،  
 مشادو . ولكن ما دخل مشادو هؤلاء  
 حتى نضعه بينهم ونلحقه بنفس القائمة ؟  
 الواقع أنه لا شئ يبيع البرازيليين قدر  
 بهجتهم عندما يرون اسم مشادو وسط هذه  
 الأسماء ، فقد اتفق جميع النقاد على  
 ضرورة وضع اسم هذا الكاتب بين هؤلاء  
 الكتاب على اعتبار أنه لا يقل عنهم مرتبة  
 وقد يزيد ، إذن من هو مشادو ؟ إنه كاتب  
 برازيلى جاد وأصيل ، أنتج الكثير من  
 القصص التى شقت طريقها فى عالم الأدب  
 البرازيل ثم تجاوزت هذا العالم لتشق  
 طريقها فى عالم الأدب العالمى ، فقد  
 ترجمت كل رواياته تقريباً إلى اللغات  
 الأوروبية المعروفة . وكان عليه لكى  
 يتخطى كل هذه الحدود ... حدود  
 زمانه ومكانه ولغته الأصلية .. أن  
 يتخطى حدود تاريخه الشخصى المثير ..  
 فقد ولد مشادو فى ريو دى جانيرو عام  
 ١٨٣٩ من أب غلامى وأم يضاء ،  
 وكان ضليل الحليم يعانى من لين فى العظام  
 وقصر فى النظر ومعاناة دائمة من مرض

الصرع ، وحل الرغف من ذلك كله فقد  
 استطاع مشادو أن يصارع المرض ويصره  
 حتى حقق لنفسه تعليمياً يفخر به الأصحاء ،  
 إلى أن مات عام ١٩٠٨ وهو أكبر  
 أديب فى البرازيل .

نقول هذا كله بمناسبة صدور  
 الترجمة الإنجليزية لروايته الشهيرة  
 Esau and Jacob وهى أكثر  
 رواياته تميراً عن الروح فبرازيلية  
 الأصيلة ، فهى تأريخ للحالة الاجتماعية  
 والسياسية فى البرازيل فى الفترة من  
 ١٨٦٩ إلى ١٨٩٤ وهى فترة تحرير  
 العبيد من أبناء البرازيل وتحول البلاد من  
 ديكتاتورية الحكم الإمبراطورى إلى  
 ديمقراطية الحكم الجمهورى . وقد كتب  
 مشادو هذه الرواية بعد أن صدرت لعدة  
 روايات أهمها : « مرثية الفاتح الصغير »  
 و « دون كازيميرو » و « فيلسوف  
 أم كلب ؟ » لذلك جاءت روايته الأخيرة  
 مثال ناصع لجمالية أسلوبه وشاعرية معالجته  
 وفكرية موقفه من الأشياء والأشخاص  
 والأحداث ..

يقول مشادو : « لا شئ أسوأ من



الكلام عن إحساسات لا اسم لها وهو  
 تلك يحرص على أن يعطى المشاعر  
 والإحساسات أسماء تنقصها ، ويقول  
 موضعاً سبب اهتمامه بالحوادث فى رواياته  
 « إن الجهول بالنسبة لنا هو قدر حر ،  
 يحذر بنا أن نتوجه له بالشكر ، فله اليد  
 الطولى فيما سيتقرر من أشياء » إلا أنه  
 مع ذلك يؤكد دور الإنسان فى صناعة  
 مصيره ومصير الآخرين ، بعيداً عن  
 « البعث الوجودى » الذى ينخر فى عظام  
 الكون بلا معنى ولا جدوى ، والذي كان  
 يحمل عليه مشادو أعنف الحملات .

# مشكلة الكم والكيف في الثقافة

لا أخفى على القارئ أنني فوجئت بالنص الذي تضمنه مشروع الدستور الثقافي ، كما نشرته مجلة « الاشتراكي » ، عن مشكلة الكم والكيف ، وأعدت قراءة هذه الفقرة مراراً حتى أتأكد مما تضمنته من معان . ولا أخفى على القارئ أيضاً أنني عندما قرأت أول عبارة تضمنها هذا المشروع حول هذه المشكلة ، وهي « الرجعيون وحدهم هم الذين يدعون إلى تغليب الكم على الكيف في الأعمال الفنية » .

كان إحساسي مزيجاً من الدهشة والارتباك . أما الدهشة فلأن كثيراً من « الدساتير الثقافية » أو « المنشورات الفنية » أو ما يشابهها من البيانات التي تعلن مبادئ عامة يلتزمها المثقفون في عدد ضئيل قليل من البلدان الاشتراكية ، تتضمن تأكيداً عكسياً ، أي أنها تنهب إلى أن الرجعيين هم الذين

● ليس يكفي أن يكون العمل الفني منتشراً على نطاق شعبي لكي يكون عملاً قيماً ، إذ أن هناك أعمالاً لا يمكن أن يكون جمهورها كبيراً ، ومع ذلك تعد أعمالاً رفيعة بحق .

● أدى استهداف « الشعبية » غاية لكل عمل فني إلى تحول الفن إلى نوع من المخاطبة الطمعية الساذجة للجمهور في صورة دهائية سريعة مضبوطة سياسياً وشكلها بعيد في أغلب الأحيان عن الفن الصحيح .

● من أوضح العيوب التي ينبغي أن نعمل على تلافيها في الحقل الثقافي بكل فروعه ، نزوع الكثير من المثقفين في هذا الحقل إلى الإكثار من إنتاجهم دون أن يلقوا بالاً إلى نوع هذا الإنتاج أو مستواه .

● إن الثقافة التي يذهب فيها الكم على الكيف هي ثقافة لا تدافع عن أية قيمة إنسانية شريفة ، وإنما هي ثقافة تخدر حواس الإنسان وتشل تفكيره وتبطل طاقته في أمور لا تجديه ولا تسهم في تقدم حياته .

ليس يكفي أنه يكونه العمل الفني  
منتشراً على نطاقه شعبي لكي  
يكون عملاً قيماً ، إذ أنه هناك  
أعمال لا يمكن أن يكون بها جمهورها  
كبيراً ومع ذلك فقد أعمالاً  
رفيعة بجمعها

## دكتور فنوود زكريا

ولكنه لا يصدق على مجال الفن والأدب والثقافة  
بوجه عام . فليس يكفي أن يكون العمل الفني منتشراً على  
نطاق شعبي لكي يكون عملاً قيماً ، إذ أن هناك أعمالاً  
لا يمكن أن يكون جمهورها كبيراً ، ومع ذلك تعد  
أعمالاً رفيعة بحق . وبعبارة أخرى فقد اعتقد  
كثير من الاشتراكيين أن شعبية العمل الفني هي  
دائماً هدف ينبغي أن يتجه إليه الفنان ، وحكموا  
بالتالي على الأعمال التي لا تلقى إقبالا واسعا بأنها  
انعزالية أروستقراطية ، أي بأنها رجعية ، وبذلك  
ربطوا بين الرجعية وبين تغليب الكيف على الكم ؛  
غير أن من الإنصاف أن نقول إن السنوات  
الأخيرة شهدت تحولا كبيرا في تفكير نفس أولئك  
الاشتراكيين الذين أذاعوا هذه الدعوة ، وكان  
الدافع الأول إلى هذا التحول ذلك العمق الفني الذي

يدهون إلى تغليب الكيف على الكم . وأما الارتياح  
فلأن واضعي هذا المشروع لم يقموا - لحسن  
الحظ - في هذا الخطأ الذي وقع فيه كثير من  
الاشتراكيين في بلدان أخرى ، وإنما حذرونا بأشد  
لهجة ممكنة من الاعتقاد بأن الانتشار العددي للإنتاج  
الفني هو أمر أجدر بالاهتمام من ارتفاع مستواه من  
حيث النوع .

### الرجعيون والتقدميون

أما أن تغليب الكم على الكيف خطأ فادح يقع  
فيه كثير من الاشتراكيين في البلدان الأخرى ،  
فذلك ما يتضح من الارتباط الوثيق الذي يقيمه  
هؤلاء بين كل ما له قيمة وكل ما هو شعبي .  
وهذا أمر يمكن أن يصدق على مجالات متعددة ،



أدى استهداف (الشعبية)  
 غاية لكل عمل فنّي إلى تحول  
 الفن إلى ندح من المخاطبات  
 السطحية الساذجة  
 للجماهير في صورة دعائية  
 سريعة مضروبة سياسياً  
 وشكلاً بعيداً عن أغلب  
 انزعاجه عن الفن الصحيح

ومعنى ذلك أن دعوتنا إلى جودة العمل الفني  
 والاهتمام بالكيف قبل الكم ليست ودأ على الرجعيين  
 الهدامين فجسب ، بل هي أيضاً رد على كثير من  
 التقديميين من أصحاب النظريات غير الناضجة في  
 الفن . ومن هنا لم يكن الرجعيون « وحدهم » هم  
 الذين يدعون إلى تغليب الكم على الكيف في الأعمال  
 الفنية ، وكان لا بد لنا أن نحدد موقفنا في هذا  
 الصدد بأنه يرتفع عن مستوى النظرة النفعية المادية  
 التي تسود لدى الرجعيين من جهة ومستوى النظرة  
 السطحية اندعائية التي تسود لدى بعض التقديميين  
 من جهة أخرى .

• • •

#### الأديب الخالق والجمهور المتلقي

وفي اعتقادي أن قضية الكم والكيف في الفن  
 والأدب هي قضية تبلغ من التعقيد حداً يستحيل معه  
 إصدار حكم عام بشأنها إلا إذا قمنا بتحديد دقيق  
 للمجال الذي تنطبق عليه ، ولما كان لكل عمل  
 فني طرفان أساسيان على الأقل : أولهما خالق

أدت إليه هذه النظريات . فقد أدى استهداف « الشعبية »  
 غاية لكل عمل فنّي إلى تحول الفن إلى نوع من المخاطبة  
 السطحية الساذجة الجماهير في صورة دعائية سريعة  
 مضروبة سياسياً وشكلاً بعيداً في أغلب الأحيان عن  
 الفن الصحيح . لذلك اتجهت الدعوة في  
 السنوات الأخيرة إلى تحقيق المزيد من التوازن بين  
 مطلب التوجيه السياسي ومقتضيات الشكل الفني  
 السليم ، والتخلي تدريجاً عن النظرة « الكمية » إلى  
 الفن والأدب في سبيل الاعتراف بأهمية الكيف  
 وقيمه .

والأمر الذي لا شك فيه أن واضعي مشروع  
 الدستور الثقافي قد أفادوا من تلك التجربة التي مرّت  
 بها بلاد أخرى سعت من قبلنا إلى ربط الفن  
 بالهدف الاجتماعي الذي تخطه الدولة نفسها ،  
 ولكنها تخبطت وتعثرت في البداية ، فكان من  
 الطبيعي أن نعمل نحن على تجنب تكرار هذا التخبط  
 والتعثر في تجربتنا الخاصة ، وأن نؤكد منذ البداية  
 أن معيار الحكم على سلامة العمل الفني هو نوعه  
 ومستواه ، لا مقدار انتشاره .

العمل الفني نفسه ، أعنى الفنان أو الأديب ،  
وثانيهما متذوق ذلك العمل ، أعنى الجمهور الذى  
يُوجّه إليه العمل ، فلا بد فى رأى من معالجة  
منفصلة لقضية الكم والكيف بالنسبة إلى الفنانين  
الخالفين من جهة ، وبالنسبة إلى جماهير المتذوقين  
من جهة أخرى .

ولنبداً أولاً ببحث المشكلة من زاوية الفنان  
أو الأديب الخالق . عندئذ تتخذ المشكلة طابع  
الإنتاج المستمر الذى لا ينقطع من جانب فئة  
محدودة من المؤلفين . وهذه الظاهرة أسباب  
متعددة ، منها افتقار الميدان الفنى والثقافى إلى  
العدد الكافى من المنتجين الخلاقين ، ومنها الرغبة  
فى الحصول على مجد أو ثراء شخصى عن طريق  
تضخيم الإنتاج وزيادة كميته . وسواء  
أكان السبب هذا أم ذلك ، فلا جدال فى أن  
من أوضح العيوب التى ينبغى أن نسل على تلانيها فى  
الحقل الثقافى بكل فروعه ، نزوح الكثير من  
المشتغلين فى هذا الحقل إلى الإكثار من إنتاجهم دون  
أن يلقوا بالا إلى نوع هذا الإنتاج أو مستواه .

فما زال عدد غير قليل من المثقفين يقيس  
قدرة المؤلف فى أى ميدان بمقدار إنتاجه ، وما زال  
كثير من المؤلفين يظنون أن غمر الأسواق بإنتاجهم  
هو أفضل وسيلة تضمن لهم الشهرة وعلو المكانة فى  
الأوساط الأدبية . ففى مجال التأليف ترى الكاتب  
يفخر بعدد ما ينتج أكثر مما يباهى بمستوى إنتاجه ،  
ونرى مؤسسات تتخذ لنفسها شعارات « كمية »  
خالصة لاتخدم الثقافة الحقيقية فى شئ . وفى  
ميدان الترجمة يقتصر الإنتاج على عدد قليل يكاد  
أفرادهم يحتكرون هذا الميدان الجبوى ولا تتاح لغيرهم  
فرصة الإنتاج فيه ، حتى أصبحت من أعقد  
مشكلات الترجمة تزامم الأعمال على هذه القلة  
المحدودة وما يستتبعه ذلك من ضعف فى مستوى

إنتاجها . أما فى الميادين الفنية على التخصيص ،  
كالتمثيل والموسيقى والسينما ، فإن هذه المشكلة  
أوضح وأفدح بكثير ، إذ أن الوجوه المعروفة  
تتكرر على الدوام ، وما دام إنتاجها مطلوباً بلا  
انقطاع ، فإنها لاتبدل أية محاولة جادة لتنويع  
أسلوبها أو تجديد فنها أو النهوض بمستواها ،  
بحيث يمكن القول إن هناك احتكاراً حقيقياً  
للإنتاج الفنى فى هذا المجال ، يؤدى إلى زيادة  
إنتاج البعض إلى حد الإفراط الشديد ، وعجز  
البعض الآخر عن الحصول على « جواز مرور »  
يتيح لهم اختراق الحاجز الكثيف الذى فرضه  
الأولون على الميدان الفنى .

ولاجدال فى أن الأمور ستظل تسير على هذا  
النحو إلى أن تتسع قاعدة الإنتاج الأدبى والفنى  
إلى الحد الذى يكفى لاستبعاد العناصر الضعيفة  
أو المستغلة من هذا المجال . فلا سبيل إلى القضاء على  
هذا الطوفان الكى الذى تقتصر على إنتاجه فئة محدودة  
إلا بأن يزيد عدد المشتغلين فى ميدان الفن والثقافة  
بوجه عام ، بحيث لا يعود الإنتاج الهزيل قادراً  
على الصمود فى الميدان ، ويتهجه الفنانون والأدباء  
تلقائياً إلى إنتاج ملهم « كيفياً » حتى يكتب له البقاء .  
أما إذا ظل الميدان مقتصرأ على فئة قليلة ، فإن  
الإلحاح المستمر على أفرادها ، وخلق الميدان من  
المنافسة الحقيقية ، يدفعهم حتماً إلى الابتذال ،  
ويؤدى إلى خفض مستوى مقاييسهم على الدوام .  
على أن اتساع قاعدة الإنتاج فى المجالات الثقافية  
مرتبطة أوثق الارتباط بالأحوال الاجتماعية العامة  
للبلاد ، بحيث يمكن القول إن النهوض فى هذا  
الميدان لا يمكن أن ينفصل عن النهوض الحقيقى  
فى شتى المرافق التى تتحكم فى حياة المجتمع ،  
ولاسيما فى جانبها الثقافى . وبعبارة أخرى ، فظاهرة  
تغليب الكم على الكيف من وجهة نظر الفنانين أو  
الأدباء ، ليست ظاهرة منعزلة ، وإنما هى ظاهرة

من وضع العيوب التي ينبغي  
أن نعمل على تلافيها من العمل  
التي كانت بكل فروعها، تزدح  
الكثير من المستغنيين من هذا  
العمل إلى أن يكونوا من إتناجهم  
ومنه أن يلقوا بالآلة  
تدوم هذا الإنتاج أو مستواه.

وثيقة الارتباط بعوامل تزداد عمومية بالتدريج حتى  
تنظم المجتمع بأسره .

...

### الوجه الآخر من المشكلة

أما الوجه الآخر من مشكلة الكم والكيف في  
الثقافة ، فهو ذلك الذي يتعلق بالجمهور أو بمن  
يتجه إليهم العمل الفني . ومن الواجب أن نشير  
منذ البداية إلى الصلة الوثيقة بين هذا الوجه والوجه  
السابق : إذ أن ضعف حساسية الجمهور يشجع الفنان على  
الابتذال ويهبط بمستوى إنتاجه ، كما أن هبوط  
مستوى الفنان يؤدي بدوره إلى زيادة ضعف الحساسية  
الفنية للجمهور وإفساد الأذواق فيه . ومثل هذا  
يقال بطبيعة الحال عن التأثير المتبادل بين ارتفاع  
مستوى الفنان وارتفاع مستوى جمهوره . وإذن  
فهذان الوجهان للمشكلة مرتبطان أوثق الارتباط ،  
ومن المستحيل تصور أحدهما منفصلاً عن الآخر .  
إن الأمر المشاهد فعلاً هو أن كثيراً من الأعمال  
الفنية والأدبية الضعيفة تلقى رواجاً كبيراً هائلاً .  
صحيح أنه قد يظهر ، من آن لآخر ، عمل فني

كبير يلقى رواجاً ضخماً بين الجمهور ، غير أن  
من السهل تحقيق رواج أكبر بعمل تافه مبتذل .  
ولهذه الظاهرة تعليقات واضحة : ذلك لأن العمل  
التافه قد يعتمد إثارة غرائز الجماهير ، كما في  
القصص الجنسية الصريحة أو في أغاني « الصالات »  
بما فيها من نصريحات أو تلميحات . وقد يقدم  
ذلك العمل إلى الجمهور وسيلة يروح بها عن  
نفسه ويضيع بها وقت فراغه ، كما في حالة أفلام  
الجريمة والروايات البوليسية . والأهم من هذه  
الأسباب كلها أن العمل التافه لا يقتضى إلا مجهوداً  
ذهنياً ضئيلاً ، ومن هنا كان من السهل انتشاره  
بين أكبر عدد ممكن من الناس . ولكي يتضح  
للقارئ معنى هذه النقطة الأخيرة ، فاعليه إلا أن  
يقارن بين حالة جمهور المستمعين إلى أغنية سطحية  
أو قطعة موسيقية خفيفة راقصة ، وبين حالتهم  
عندما يستمعون إلى فن موسيقى رفيع . إنهم في  
الحالة الأولى يستمعون وهم يتحدثون أو يأكلون  
وقد يرددون الأنغام من آن لآخر خلال انشغالهم  
بأعمال أخرى بعيدة عن حالة التذوق الفني كل البعد .  
أما في الحالة الثانية فلا بد لهم من التركيز والانصراف  
عن أية مشاغل أخرى ، ولا بد لهم من أن يهبوا  
أنفسهم للعمل الفني ولا ينشغلوا إلا به — وهذا  
أمر يحتاج إلى جهد غير قليل . وإذا كان من الصحيح  
أن هذا الجهد يقدم إلى المتذوق جزاء ومكافأة  
كبيرة في صورة ممتعة فنية أرفع وأعمق بكثير من  
تلك التي يوصله إليها العمل السطحي ، فإن من  
الصحيح أيضاً أن هذه الآفاق البعيدة للمتعة الجمالية  
بما تقتضيه من جهد وتركيز ذهني ، لا تنبسر للجميع  
إذ أن الجزء الأكبر من الناس يوثرون الراحة  
ويفضلون متعة سطحية بجهد قليل على متعة عميقة  
بجهد كبير ومن هنا كان رواج الأعمال المبتذلة  
وانتشارها بين الجماهير على أوسع نطاق .

ولإذن فالواقع نفسه يثبت أن الثقافة التي يطلب فيها الكم على الكيف هي ثقافة لا تدافع عن أية قيمة إنسانية شريفة ، وإنما هي ثقافة تخدر حواس الإنسان وتشل تفكيره وتجذب خياله إلى مجال أحلام اليقظة وتبدد طاقته في أمور لا تجديه ولا تسهم في تقدم حياته . والواقع نفسه يشهد بأن مثل هذه الثقافة — إن كانت تستحق هذا الإسم — هي التي تزدهر وتنتشر حين تكون القيم التجارية هي وحدها المتحركة فيما يقدم إلى عقول الناس وأرواحهم من إنتاج فني وأدبي . أما الثقافة الرفيعة فلا بد لكي تزدهر من حماية ورعاية يكفلها سيادة قيم إنسانية تعلو على دوافع الربح وتتجاوز مقتضيات السوق وعوامل العرض والطلب . وبعبارة أخرى ، فهناك ارتباط لا يمكن إنكاره بين القيم الرأسمالية وبين ثقافة الكم من جهة ، وبين القيم الاشتراكية وثقافة الكيف من جهة أخرى .

وعلى الرغم من أن هذه هي النغمة الرئيسية التي تتردد في مشروع الدستور الثقافي ، فإن هناك مبادئ معينة تبدو — في ظاهرها — متعارضة مع هذه النغمة الرئيسية ، أي أنها تتطوى على نوع من الدفاع عن الكم أو تغليه على الكيف . ولكن التحليل الدقيق لهذه المبادئ يثبت أن هذا التعارض ظاهري فحسب ، وأن من الممكن إدماج هذه المبادئ ضمن القاعدة الرئيسية — وهي تغليب الكيف على الكم — دون أي تناقض . أما المبدأ الأول ، فهو قبول الفن الدعا ، ذي الأهداف الواضحة المباشرة ، في الريف ، وذلك — كما جاء في مشروع الدستور — من أجل تخليص الفلاح من عادة سيئة ، أو غرس مادة طيبة في نفسه أو محيطه . مثل هذا الفن هو بطبيعته فن كمي ، يضحى فيه بالكيف في سبيل ضمان نشر المعاني المتضمنة فيه على أوسع نطاق ممكن .

غير أن هذه التصحية طابعاً مؤقتاً ، ولا بد أن ينتهي الأمر — على المدى الطويل — إلى عودة الاهتمام بالكيف ، والعمل على رفع مستوى الشكل الفني إلى جانب المضمون . وعلى أية حال فإن هذا النوع من التوسع الكمي يختلف كل الاختلاف عن ذلك النوع الآخر الذي استهدف المشروع محاربته : فليس الهدف من التوسع في هذه الحالة تخدير الجماهير أو تضليلها أو إبعادها عن أهدافها الحقيقية ، وإنما هو يرمي — على العكس من ذلك — إلى زيادة وعي الجماهير وتنبيهها إلى حقوقها المشروعة . وهكذا يمكننا أن نتصور ، في هذه المرحلة المؤقتة ، نوعاً من الفن الذي يعتمد على الكم قبل الكيف ، دون أن يكون ذلك الفن رجعيّاً على الإطلاق .

وأما المبدأ الثاني ، فهو مستمد من ضرورة وجود معنى لكل عمل فني ، بحيث يخاطب ذلك العمل بيئة معينة ، ويمر عن مجتمعه مثلاً يعبر عن الفنان الخالق له . وقد عبر مشروع الدستور عن هذا المبدأ في نهاية الفقرة السادسة من المبادئ العامة ، فقال : « ولهذا فإن الأعمال الفنية التي تخاطب أعداداً كبرى من الناس ، وتحظى برضاها أو اهتمامهم ، هي بالضرورة أفضل من أعمال أخرى أقل منها جمهوراً ، وذلك شريطة أن تجذب الأعمال الفنية جمهورها دون ابتذال أو تملىق للفرائز ، أو تصحية بهدف الفن الدائم ، وهو الحق والخير والجمال » .

ومن المؤكد أن العبارة السابقة تثير عديداً من الإشكالات : فهي تفترض إمكان وجود أعمال فنية رفيعة المستوى ، ليس فيها ابتذال أو تملىق الفرائز ، ولكنها مع ذلك تُرضى جمهوراً كبيراً . وهي تضع نوعاً من المقياس الكمي — هو رضا الجمهور — للتفصيل بين الأعمال الفنية التي تشترك في الصفات السابقة . وإذا أمكن



المجتمع المختف بالمفنى الصحيح : فساو تصورنا مثلاً مجتمعاً يكون التعليم الثانوى فيه إلزامياً لكل الفلاحين ، ويكون التعليم العالى أو الجامعى من نصيب فئة كبيرة من العمال الصناعيين ، فسوف يكون فى وسع الأعداد الكبيرة من الجماهير فى مثل هذا المجتمع أن تستمتع بأعمال على مستوى شكسبير ودستوفسكى وبلزاك ، ويصبح مدى إقبال الناس على العمل الفنى عندئذ معياراً لقيمة هذا العمل فى ذاته . وصحيح أن هذا مجتمع فرضى يصعب تحقيقه

● الثقافة التى يطلب  
فجر الأمم على التمسك  
هذه ثقافة لا تلتزم  
أية قيمة إنسانية  
شرعية، وإنما هي ثقافة  
تتخذ مداسها من  
وتتبدل قيمته وتبدل  
طاقته من أجل لا قيمة  
ولا شئ من نقد  
أهميته

فى ظروف الحرب الباردة والتسلح التى تقف حائلاً بين عالم اليوم وبين توجيه الاهتمام الكافى إلى تنمية الثقافة وغيرها من الجوانب المعنوية فى حياة الإنسان، ولكن من الواجب أن نضع هذه الحقيقة نصب أعيننا ، ونترك أن الهدف النهائى لجهودنا فى هذا الميدان ينبغى أن يكون عبور الهوة بين الكم والكيف ورفع التناقض بينهما ، والوصول إلى الحالة التى يصبح فيها أرفع أنواع الفن هو أكثرها انتشاراً بين جموع الناس .

وجود مثل هذه الأعمال الفنية ذات المستوى الرفيع ، وكان فى وسع هذه الأعمال أن تخاطب أعداداً كبيرة من الناس فتجد منهم استجابة ورضاء واهتماماً ، فعندئذ لن تعود مشكلة الكم والكيف قائمة . ولن يصبح فى وسع تجار الثقافة أن يغرقوا الأسواق بإنتاجهم المبتذل ، مادام هناك إنتاج رفيع يرضى الجموع الكبيرة من الجماهير .

وهذا يؤدى بنا إلى نقطة اعتقد أنها على جانب عظيم من الأهمية، وعن طريقها يمكننا رفع التناقض الذى أشرنا إليه من قبل . تلك هى أن المثل الأعلى للثقافة وللثروة الفنية والأدبية هى إزالة التعارض بين الكم والكيف ، أعنى الوصول إلى حالة تستطيع فيها الجموع الكبيرة من الجماهير تذوق أرفع أنواع الإنتاج الفنى ، بحيث يكون أجمل الأعمال الفنية هو فى الوقت نفسه أوسعها انتشاراً ، وبحيث لا يلقى العمل المبتذل استجابة على الإطلاق . وهذا دون شك هدف بعيد يصعب تحقيقه ولكنه مع ذلك هدف ينبغى أن يضعه مخططو الثقافة نصب أعينهم على الدوام ، لأنه هو الأمنية التى يتجه كل مجتمع اشتراكى أصيل إلى تحقيقها بكل قواه .

فالتعارض الشديد بين الكم والكيف مرتبط - دون شك - بنوع من التخلف الثقافى ، تكون فيه القلة أو الصغرة هى وحدها القادرة على تذوق الأعمال ذات المستوى الرفيع ، وتكون الغالبية العظمى من الناس عاجزة عن الاستمتاع إلا بالأعمال السطحية المبتذلة . وفى مثل هذا المجتمع المتخلف ثقافياً تتخذ مشكلة الكم والكيف صبغة حادة ، ويكون الباب مفتوحاً على مصراعيه أمام المزييفين لخداع الجماهير بثقافة سطحية تتماق غرائزهم أو تتحدّر عقولهم . وكلما ازداد نصيب المجتمع من الثقافة أو نصيب الثقافة من اهتمام المخططين الاجتماعيين ، غشت حدة التعارض بين الكم والكيف ، واتجهوا إلى التقارب التدريجى ، حتى ينتهى بهما الأمر إلى الاتحاد فى

## دور المجتمع الاشتراكي

ولعل القارئ قد أدرك « من خلال المناقشة السابقة لمشكلة الكم والكيف في الثقافة ، أن المسئلة الكبرى عن حل هذه المشكلة ، في المجتمع الاشتراكي ، لا بد أن تقع على عاتق الحكومة . صحيح أن المشروع الذي تناقشه موجه أساساً إلى الفنانين أنفسهم ، ولكنه في الوقت ذاته يمثل نوعاً من المستور الثقافي الذي يحدد دور الفن والأدب في المجتمع الاشتراكي ، كما يحدد موقف المجتمع الاشتراكي - ممثلاً في حكومته - من الفن والأدب . وإذا كان من المفيد أحياناً أن نتوجه إلى الفنانين بالنداء حتى يهتموا برفع مستوى أعمالهم قبل اهتمامهم بكثرة الإنتاج أو وفرته ، فإن مثل هذه الفائدة تتضاءل إلى جانب النفع العظيم الذي يمكن أن يجنيه الأدب والفن لو وضع الإطار التنظيمي الذي يكفل تحقيق هذا الهدف ، ولو توافرت الشروط الموضوعية التي تضمن الاهتمام بالكيف قبل الكم أو معه ، بحيث لا تعود المسألة متوقفة على إرادة الفنانين أو استجاباتهم فحسب ، بل يصبح الجو الفكري ذاته هو الذي يحتم حدوث هذا التحول الأساسي . وفي اعتقادي أن على الحكومة ، في حينها تحقيق هذا الهدف ، واجب عاجل وواجب آجل ، كلاهما لا بد منه لضمان الحل الصحيح لمشكلة الكم والكيف .

أما الواجب العاجل فهو تهيئة الظروف التي تجعل الإنتاج الفني والأدبي مستقلاً عن مطالب السوق ومقتضياته . ذلك لأن مركز الفن في المجتمع بوصفه سلعة تسرى عليها قوانين السوق ، هو الذي يؤدي إلى الاستغلال الرأسمالي وإلى كل الأضرار الأخرى المترتبة على تطبيق مبدأ الربح على مجال الإنتاج الفني . ومن هنا كان تشجيع الدولة للفنانين والأدباء على رفع مستوى إنتاجهم ، وتعويضها إياهم عن الحسارة المادية التي يمكن أن يلحقها بهم

عرض هذا الإنتاج الرفيع في السوق ، ضرورة حتمية من أجل ترجيح كفة الكيف على الكم . وفضلاً عن ذلك فإن رعاية الدولة أساسية حتى لا يضطر الفنان - جرياً وراء لقمة العيش - إلى التبذل والإسفاف والهبوط عمداً بمستوى فنه لإرضاء مطالب السوق . وربما كان الأهم من هذا وذاك أن الدولة وحدها ، بما لها من إمكانيات ضخمة ومن نظرة موضوعية إلى الأمور ، هي وحدها القادرة على الأخذ بيد الفنانين الناشئين وتشجيعهم على الوقوف إلى جانب مشاهير الفنانين ، وبهذا وحده تتمتع قاعدة الإنتاج الفني إلى الحد الذي لا يعود من الممكن معه احتكار فئة محدودة للإنتاج وإغراقها للسوق بأعمال متلهفة تفتقر إلى الصقل والنضج .

وأما الواجب الآجل فهو الاهتمام العام بالثقافة بوصفها جزءاً من النهضة الاجتماعية الشاملة . فهذه النهضة وحدها تجتد مشكلة الكم والكيف حلها الصحيح ، وهو - كما قلنا - أن تزول الهوة بينهما ، ويلقى أرفع الأعمال الفنية أكبر استجابة من الجماهير العريضة . وهذا هدف لا يخطر بالذهن إمكان تحقيقه إلا في المجتمع الاشتراكي ، حيث يربط التخطيط بين كل مظاهر حياة المجتمع في وحدة واحدة . ومن هنا كان الحل الصحيح لمشكلة الكم والكيف ،

في رأي ، هو أن تعمل على إلغاء هذه المشكلة بإلغائها المجتمع تدريجياً إلى المستوى الذي يكفل رفع ملكة الخلق الثقافي لدى الجماهير الكبيرة من الناس . أما المشكلة بوضعها الحالي - أعني مشكلة وجود تعارض بين الكم والكيف ، وانتشار الأعمال التافهة على أوسع نطاق ممكن ، واقتصار الأعمال الرفيعة على جمهور ضئيل بحيث يتحتم حيايتها من طغيان الرغبة في الكسب المادي - فهي مشكلة ترتبط أساساً بنوع من التخلف الثقافي يتحتم على المجتمع الاشتراكي أن يكرس كل جهوده للقضاء عليه .

فؤاد زكريا

تطورات

جديدة

في الفكر

الماركسي

● من انعكاسات التطورات الحديثة الخطاب الذي ألقاه المستر كوسيجين منذ فترة وجيزة . وما سبقه من مناقشات نظرية بدأت بصفة خاصة حين سمعت صحيفة براتلدا بنشر مقال عن الربيع والتخطيط والمكافأة لأستاذ في جامعة خاركوف هو ليبرمان .

● إن السؤال الذي يوجهه البعض الآن : هل يبدل الانحداد الواقعي في المستقبل عن الأسلوب السائد لديه ويأخذ بنظام الملكية الفردية في الأرض مع وضع قيود تحول دون الاستغلال من جهة ، ورسم تخطيطات تسمح بالاستفادة من مزايا الانتاج الكبير من جهة أخرى ؟ .

● إن مهمة الاشتراكية هي بناء الإنسان الاشتراكي الجديد الذي لا تحركه أية حوافز مادية ، وإنما يعمل مدفوعاً بالوعي الطبقي أولاً وقبل كل شيء . وهذا الوعي الطبقي ليس معناه مصالح المجموع في المجتمع المحلي وحده فحسب ، وإنما معناه أن يضع هذا الإنسان الاشتراكي نصب عينيه الثورة العالمية .



ك. ماركس

التفسير ، بالانحراف تارة وبالمروق تارة أخرى وبالانتهازية تارة ثالثة، ومع هذا ظل الجدل لا يتعدى نطاق التجريدات والتعميمات النظرية البهتة ، ومن هنا لم يكن من السهل التعرف على مواضع القصور التي لا تتكشف إلا عند التجربة .

وقدر للماركسيين الأرثوذكس ، وبفضل جهود لينين النظرية والعملية ، أن يقفزوا إلى الحكم في روسيا بعد الانهيار الذي أصابها في الحرب العالمية الأولى ، وبذا أتاحت أمام الماركسية - لأول مرة في التاريخ - الفرصة لتنظيم حياة المجتمع وفقاً لمفهومها في سير التطور الاجتماعي ، وللنتيجة التي ينتهي إليها وهي الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ، فتصبح القاعدة التي يبنى فوقها صرح علوى من العلاقات والأنظمة ، من سياسية واجتماعية وقانونية وغيرها . لكن روسيا الجديدة سرعان ما تعرضت لحرب أهلية ، ولما بدأت تتخلص منها وتدخل في طور البناء لم تمض سنوات قلائل حتى اشتبكت في الصراع العالمى الثانى الذى شهده القرن العشرون . ومعنى هذا كله أن الظروف المشار إليها وما ترتب عليها من دكتاتورية فردية تجسدت في ستالين ، حالت دون إبراز ما لا بد أن تكشف عنه التجربة من اتجاهات وتطورات . وحتى إن وجدت هذه الأخيرة - وكانت موجودة فعلاً - فإن قسوة تلك الدكتاتورية أبقتها في حدود التيارات التحنيطية الطفيفة التي تعجز عن التأثير الواضح في السطاح .

ولكن الفترة التالية لانتهاء الحرب العالمية الثانية جاءت بأوضاع جديدة متلاحقة، فرضت الماركسية على دول شرق أوروبا المتاخمة لحدود الاتحاد السوفيتى من جهة ، والتي كان له فيها نفوذ عسكرى وسياسى

## دكتور راشد الببراوى

ما من شك أن النظام الفكرى الذى طلع به كارل ماركس والذى أصبح من بعده عقيدة وأسلوب عمل ، يعتبر من أخطر النظم التي قدر لها أن تلعب دوراً بالغ الأثر في تطور المجتمع الإنسانى . ولكن ماركس بنى ملعبه هذا على ضوء رأسمالية القرن التاسع عشر ، كما أنه لم يتناول المسائل التفصيلية وخاصة ما اتصل منها بالتطبيق ، وما كان له أن يفعل ذلك وإلا تحول فاندراج في عداد أصحاب العوالم التصورية أو اليوتوبيات ، وكان من الطبيعى أن ينشب الجدل في صفوف تلاميذه وأتباعه حول المعانى الحقيقية التي تنطوى عليها تعاليم المعلم الأول ، وكانت الدولية الثانية ، الساحة التي شهدت الجدل العظيم ، وراح من يدعون التمسك بالماركسية الأرثوذكسية يرمون من يخالفونهم الاجتهاد في

يجرى فيها تطبيق ذلك الفكر على عالم الواقع المحسوس  
الدينامي ، لا العالم المجرد وحده فحسب .

### ملكية وسائل الإنتاج

ولعل أول قضية أثارت الجدل العنيف ،  
ولا تزال تثيره حتى اليوم ، موضوع المقصود من  
ملكية وسائل الإنتاج ، أو بعبارة أدق نوع هذه  
الملكية في ظل الماركسية . كان ماركس وإنجلز  
وأتباعهما يتحدثون عن الملكية الاجتماعية أو ملكية  
المجتمع لهذه الوسائل ، ومن هنا اصطلاح  
socialisation . وحدث أن نشبت الثورة في روسيا  
في عام ١٩١٧ ، وبأمر رجال الحكم الجديد إلى  
تأميم nationalisation وسائل الإنتاج كالمصارف  
وشركات التأمين ومصادر الثروة المعدنية والمواصلات  
والتجارة ، وما إلى ذلك ، وهو أسلوب لا يزال  
قائماً حتى الآن طيلة ما يقرب من نصف قرن .  
ولما طبق النظام الماركسي نفسه في دول شرق أوروبا  
استخدم الأسلوب نفسه ، وكذلك فعلت الصين  
الشعبية بعد انتقال الحكم إلى أيدي الشيوعيين كما  
أسلفنا القول .

ونثار السؤال : هل ما حدث يعتبر تطبيقاً  
صحيحاً للاشتراكية كما قصدتها المعلنان الأولان ؟  
وإذا كانت ظروف قيام الاشتراكية أوجبت السير  
على هذا المنهج ، فهل يجوز بقاؤه في الاتحاد السوفيتي  
مثلاً بعد انقضاء ٤٨ عاماً على قيام الثورة ؟ وكان  
اليوغوسلافيون أول من أجابوا على السؤال بشقيه ،  
نظرياً وعملياً . وتقوم وجهة نظرهم ومن يشابعونهم  
الرأي على أن التأميم ليس إلا مرحلة مؤقتة ، وأنه  
ليس الاشتراكية بالمعنى الحقيقي ، فهو لا يعدو أن

يسبب الاشتراك في تحريرها ، من جهة أخرى .  
وفي عام ١٩٤٩ تمكن الحزب الشيوعي في الصين من  
الاستيلاء على السلطة ، وبهذا لم تعد الماركسية محصورة  
في بلد واحد ، وإنما امتدت رقعتها من وسط أوروبا  
حتى المحيط الهادئ ، وصارت قوة ضخمة من ناحية  
المساحة وعدد السكان والموارد الطبيعية والمادية .  
وفي هذه الكتلة اختلافات من حيث درجة التطور ،  
وفوارق جنسية وحضارية ، ورواسب تاريخية  
متباينة لها قوتها . وفي أواخر الشطر الأول من  
الستينات رفع الموت يد الدكتاتورية الفردية -  
لا دكتاتورية البروليتاريا - عن الشعب السوفيتي .  
ومنذ وفاة ستالين أخذت تبرز إلى السطح اتجاهات  
وتطورات على جانب كبير من الأهمية وإن تكن  
لا تزال في أول الطريق ، ويمكن أن نقول إن  
خطاب خروشوف أمام المؤتمر العشرين للحزب  
الشيوعي والسوفيتي والذي يعتبر بحق بداية - مهما  
كانت متواضعة - لاتجاه ليبرالي سوف يصل إلى  
أبعاد تتجاوز ما نلقاه من مظاهر لها الآن . يضاف  
إلى هذا الخلاف بين بكين وموسكو الذي كشف  
عن مشكلات تتعلق بطرق تحقيق الثورة الاشتراكية ،  
وبالعلاقات الدولية عامة وبين العسكريين الاشتراكي  
والرأسمالي بوجه خاص . كذلك نمبر من انكسارات  
التطورات الحديثة الخطاب الذي ألقاه الماركوسيين  
منذ فترة وجيزة ، وما سبقه من مناقشات نظرية  
بدأت بصفة خاصة حين سمعت صحيفة رافدا بنشر  
نقال عن الريح والتخطيط والمكافأة لأستاذ في جامعة  
خاركوف هو ليرمان .  
الواقع أن السنوات التالية للحرب العالمية الثانية  
أثارت عدداً من القضايا المتصلة بالفكر الماركسي ،  
وهي قضايا كان السبب فيها اختلاف الظروف  
البيئية من تاريخية واقتصادية واجتماعية وسياسية والتي





٢. تونج

الجميع متفقون ، وحتى في البلاد الرأسمالية ، على المساوي المرتبة على تفتيت الأرض الزراعية ، مما يحول دون استخدام التكنيكات التي تعمل على زيادة الإنتاج ، وبالتالي دون الاستفادة من مزايا الإنتاج الكبير . ولقد أخذ الاتحاد السوفيتي بنظام المزارع الجماعية وهي من الناحية النظرية اتحاد حر من الملاك ، ولكنها تحولت من ناحية الواقع إلى وحدات تخضع خضوعاً كاملاً للقرارات التي تتخذ في المركز ، ولعلها من العوامل الرئيسية في الأزمات التي يواجهها هذا البلد الآن والتي تتمثل في نقص المواد الغذائية خاصة . وهنا قال المفكرون الماركسيون (ونلاحظ هنا أن موضع الزراعة لم يحتل مكاناً مركزياً عند ماركس) إن ظروف الفلاح التاريخية مختلفة ، فالمعامل في المصنع يعتبر نفسه سلطة أو شبه السلطة ، أما الفلاح الصغير فالأرض بالنسبة إليه جزء من تراث الماضي ومن حياته . وقالوا أيضاً إن الهدف هو منع الاستغلال ، وهذا

يكون نقلاً للملكية وسائل الإنتاج من الأيدي الخاصة إلى أيدي الدولة وبالتالي فهو ضرب من رأسمالية الدولة state capitalism . وإذا كانت ظروف إنشاء الدولة الماركسية تبرره ، إلا أن هذه الظاهرة يجب أن تزول بعد تحطيم جهاز الدولة البورجوازية وتصفية الطبقات الاقطاعية والبورجوازية ، وأن تحل محلها المرحلة الحقيقية وهي نقل وسائل الإنتاج إلى ملكية المجتمع نفسه . وفي هذه المرحلة يقوم المال باستئجار هذه الوسائل وإدارتها طبقاً لقواعد ديمقراطية ، ويكون لم نصيب في الدخل للناس من جهودهم الإنتاجية ، يتناسب مع عملهم . ومن هذه المقدمات برزت نظرية «التسيير الذاتي» . auto-gestion بوصفها التطبيق الديمقراطي لمفهوم الاشتراكية الصحيح .

وسرعان ما أخرجوا النظرية إلى مجال التطبيق ، فأصدروا القانون الخاص بذلك في عام ١٩٥٠ واعتبروه نقطة تحول جوهرية في الفلسفة الاشتراكية . ولا شك أن الذي دفعهم إلى هذا ما لمسوه من عيوب ظاهرة لعل على رأسها أن المركزية الشديدة حددت بتحويل الاشتراكية إلى بيروقراطية سوف تحول دون تطوير المذهب ، لأنها تخلق طبقة جديدة أو صفوة جديدة تستغل ملكية الدولة لوسائل الإنتاج ، في اكتساب مزايا متنوعة لا بد أن تحرص على الاحتفاظ بها ، ومن هنا يعود الاستغلال من جديد وهو الاستغلال الذي ما تقوم الاشتراكية إلا للقضاء عليه واجتثاثه من جذوره ، وخلق الظروف الموضوعية التي تحول دون ظهوره ثانية وفي صورة جديدة تحت شعار كاذب من الاشتراكية .

قلنا إن الماركسية قوامها الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ، ولكن إلى أي مدى يطبق هذا المبدأ ؟ والذي أثار هذا السؤال هو قطاع الزراعة . إن

المهدف يمكن أن يتحقق عن طريق الحد الأعلى للوحدة الزراعية التي يجوز تملكها ملكية خاصة ، على أن يطبق نوع من التعاون الاختياري عن طريق التوعية ، أو أن تقام علاقة بين الملكيات الخاصة والملكيات الاشتراكية في الزراعة ، كما حدث في يوغوسلافيا مثلاً . وعمد الصينيون اعتباراً من عام ١٩٥٨ إلى إنشاء « الكوميون » ليكون دليلاً على إمكانية إلغاء الملكية الخاصة في الأرض ، وهو نظام وصفه السوفييت عند قيامه بأنه يمثل خطوة رجعية أو ردة إلى الوراء ، والواقع أن الصينيين راحوا بعد وقت لا يضعون التأكيد كل التأكيد على هذا النظام .

إن السؤال الذي يوجهه البعض الآن : هل يدل الاتحاد السوفيتي مثلاً ، في المستقبل ، من الأسلوب السائد لديه ويأخذ بنظام الملكية الفردية في الأرض ، مع وضع قيود تحول دون الاستغلال من جهة ، ورسم تنظيمات تسع بالاستفادة من مزايا الإنتاج الكبير من جهة أخرى ؟ لو نظرنا إلى بلاد أوروبا الشرقية لوجدناها لم تأخذ بالمزارع الجماعية تنظيمياً شاملاً للقطاع الزراعي ، ولعل ألمانيا الشرقية وبولندا يضربان مثلاً طيباً عن ارتفاع الإنتاج نسبياً برغم وجود الملكية الخاصة ، حتى أنهم يطلقون على البلد الأول « الواجهة الجذابة » للمعسكر الشيوعي . ومنذ أسابيع قلائل نشر مقال في إحدى الصحف السوفيتية الكبرى ، له مغزاه الذي يمكن أن يسفر في المستقبل عن تطورات قد تكون لها أهمية كبرى . فالمعروف أن الفلاح يعطى قطعة صغيرة يستغلها لحسابه الخاص ، في إنتاج أنواع من المحاصيل النباتية والبستانية والحيوانية . وبرغم أن مساحة هذه القطع ضئيلة

للغاية لا تكاد تصل إلى واحد في المائة من مساحة الأرض المزروعة في الاتحاد السوفيتي ، إلا أنها تسهم بنحو ٢٣ في المائة من الإنتاج السوفيتي الكلي من هذه المنتجات ، وهو أمر لا شك ملفت للنظر ، وقمين أن يلقى بظلال من الشك على سلامة « الجماعية » في الزراعة .

ويبدو أن هذه الملكية الخاصة ، وهي محدودة للغاية ، تعرضت لهجوم يدعو إلى القضاء عليها بحجة كونها خروجاً على مبدأ الملكية الاجتماعية لوسائل الإنتاج ، وهنا طلعت « برافدا » بمقال تدافع فيه عن هذه الملكيات الخاصة الصغيرة . هذا الدفاع وإن اقتصر على هذه الناحية ، لا بد أن يكون له مغزى ، بل ومهدف ، إذا ذكرنا أنه ينشر لأول مرة : فما الذي يدل عليه ؟ أقرب الاحتمال أنه يوحي بربحية هذه الملكيات الخاصة الصغيرة بالقياس إلى المزارع الجماعية والحكومية ، وقد يوحي أيضاً بوجوب الاتجاه إلى زيادة مساحتها . ويبدو لنا أن المفكرين السوفييت يهدفون إلى إحداث تغير في النظام القائم ، وقد يكون توسيع مساحة هذه القطع مقدمة لتصميم المبدأ بصورة شاملة . إن اختلاف الآراء حول هذا الموضوع في البلاد التي أخذت بالملذهب الماركسي ، مرده إلى أن الزراعة هي أضعف الحلقات في بنيانها الاشتراكي .

### الديموقراطية والاشتراكية

تتحدث الماركسية عن « دكتاتورية البروليتاريا » وبرغم أن الكتاب الماركسيين يجمعون على أن هذه الدكتاتورية لا تعلق أن تكون مرحلة مؤقتة تقضى بها ضرورات إقامة المجتمع الاشتراكي ، إلا أنهم



أ. ش. - جيفارا

رابعاً : وجاءت المفاجأة الكبرى حين اجتمعت اللجنة المركزية سرّاً ، ثم طلعت ببيانها الذي أعلنت فيه تنحية المسرّ خروشوف ، دون إبداء الأسباب الحقيقية لهذا الاجراء ، الأمر الذي لم يثر دهشة الشعب السوفيتي فحسب ، بل وكان مفاجأة للأحزاب الشيوعية في البلاد الأخرى ومدعاة إلى تساؤل طال أمده .

من هذا الذي أوردناه على سبيل التمثيل لا الحصر راح النظريون يستخلصون نتائج لها أهميتها :

١ - حقيقة هناك مجالس ولجان عليا تقرر السياسة ، وهي تقول إن خلافات في الرأي تنشأ في داخلها ، ثم تفض ويصدر قرار الأغلبية . ولكن : هل حقيقة للأقلية حرية المناقشة وإبداء الرأي والاعتراض ؟ إن تجربة ستالين نهض دليلاً كافياً يلخص هذه الدعوى .

٢ - واللجنة المركزية مثلاً قررت استبعاد خصوم خروشوف ، ثم عادت هذه اللجنة فيما بعد

يحذرون من أخذ كلمة الدكتاتورية بمفهومها التقليدي ، ويضيفون أنها نوع من الديمقراطية الاشتراكية حيث لا وجود لطبقات لها مصالح خاصة منبعثة من ملكية وسائل الإنتاج ، كما أن هذه البروليتاريا ما هي في الواقع إلا الأغلبية الساحقة من المجتمع .

ولكن التجارب أسفرت عن حقائق لا يمكن انكارها :

فأولاً : هذه الدكتاتورية ما هي في الواقع إلا سيطرة الحزب الشيوعي ، وبعبارة أخرى إن نظام الحكم قائم على حزب واحد . فإذا أخذنا في الاعتبار أن آخر إحصاء في الاتحاد السوفيتي يشير إلى أن عدد الأعضاء العاملين والمرشحين بالحزب هو ١٢ مليوناً ، كان معنى هذا أن قلة صغيرة من الشعب هي التي تتول الحكم ، وتزداد الصورة اظلاماً إذا تذكرنا أن عدد أعضاء الحزب لم يتجاوزوا المليونين قبيل الحرب العالمية الثانية . وموّدَى هذا أن دكتاتورية البروليتاريا ما هي إلا دكتاتورية الحزب ، ودكتاتورية طليقة بعبارة أصح .

ثانياً : وهذه الدكتاتورية تحولت بسهولة إلى دكتاتورية فرد هو ستالين ، فاستبد بالأمم واشتط في ارتكاب المظالم وسفك الدماء ، دون رقيب أو حساب إلى أن مات . وحتى الذين هاجموا أساليبه في الحكم بعد وفاته ، لم يجرموا على إبداء آرائهم التي يؤمنون بها خلال حياته .

ثالثاً : وهذه الدكتاتورية أبداً كانت الصورة التي تبدو بها ، هي التي تنفرد باتخاذ القرارات الاقتصادية (والسياسية) التي تتصل بحياة أعضاء المجتمع ككل . وكثيراً ما وقعت في أخطاء من ناحية التنظيم الاقتصادي ، سرعان ما تعدل عنها إذا تغير القائمون على جهاز الدولة .

فاستبعدت خروشوف نفسه ، ويمكن أن تفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى خلفائه . والسؤال المهم الآن هو : وما موقف الشعب من هذا كله ؟ هل أخذ رأيه في هذه التغييرات الحاسمة ، سواء عن طريق الاستفتاء أو إجراء انتخابات جديدة ؟

٣ - إن نظرية لينين قائمة على أن مصالح البروليتاريا ومصالح الحزب الشيوعي متماثلة ، أو يجب أن تكون كذلك ، ولكن الأحداث التي جرت ، والأخطاء التي ارتكبت ، وضروب الأزمات المباشرة التي تعرض لها الشعب - كل هذا لا يمكن أن يؤيد نظرية لينين .

٤ - ولقد ركزت السياسة الاقتصادية السوفييتية على الصناعة وجعلت لها الأولوية على الزراعة ، ثم قامت دعوات إلى توجيه المزيد من الاهتمام إلى الزراعة . وشددت على صناعات سلع الإنتاج على حساب سلع الاستهلاك ، وما هي ذى اليوم تتحدث عن ضرورة الاهتمام بتوفير النوع الأخير من السلع ، لأن الشعوب لا يمكن أن تعيش دائماً على شعارات الثورة على حد قول خروشوف . وتدل الوثائق التي سمح بنشرها أن هذه الاتجاهات المتعارضة كانت تظهر في داخل اللجنة المركزية ، وفي هذه اللجنة كانت تتخذ القرارات ، بينما الشعب في مجموعه في موقف سلبي .

ومن هذه النتائج التي أشرنا إليها ، بدأت تبرز في صفوف المفكرين الماركسيين حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، يعبر عنها السؤال التالي : هل الحزب الواحد مهما قبل عنه إنه طليعة البروليتاريا ، فيه ضمان بتحقيق الديمقراطية بمعنى اشتراك الشعب فعلاً في اتخاذ القرارات الاقتصادية والسياسية ؟ وبرز رأى يجيب على السؤال بالنفي ، ويطالب بتنظيم جديد ، هو تعدد الجماعات السياسية ، والحد من

عن نظام الحزب الواحد . حقيقة لم يؤخذ بالرأى ، ولكن المحقق أن الموضوع يقلق الماركسيين .

من الحجج التي يدلى بها المعارضون لفكرة التعدد ، أن نظام التعدد بورجوازي الطابع ، كما أن فيه خطر ظهور اتجاهات معادية للاشتراكية . والرد ليس بالصير . فإذا كانت الجماعات السياسية في المجتمعات الرأسمالية تعبر عن مصالح منبثقة من علاقات الملكية القائمة ، فهذا الأمر لا وجود له في ظل النظام الاشتراكي حيث الملكية الاجتماعية . وإذن فالجماعات السياسية التي تظهر إنما تمثل اتجاهات تنصب على تطوير الاشتراكية وتمارس النشاط في ظلها . والدول الرأسمالية نفسها تضرب المثل . فبرغم ما هناك من اختلافات بين الديمقراطيين والجمهوريين في الولايات المتحدة الأمريكية ، وبين المحافظين والأحرار في بريطانيا ، فإن لهم جميعاً هدفاً واحداً هو الإبقاء على جوهر النظام الرأسمالي . وهذا هو ما يتعين أن تأخذ به البلاد التي تطبق الماركسية ، فتعدد الجماعات السياسية التي هدفها الأول المحافظة على النظام وإن تفاوتت المناهج والأساليب . هذه المشكلة الخاصة بالعلاقة بين الديمقراطية والاشتراكية ، تمثل أحد المشكلات التي تواجه النظريين الماركسيين ، ولم يتفقوا بعد على الحل المناسب والذي نرى أن الظروف الموضوعية سوف تفرضه في المستقبل .

### الليبرالية الاقتصادية

ومنذ عام ١٩٦٢ بدأت دعوة في الأدب الاقتصادي السوفييتي ، على يد ليبرمان ثم اشترك فيها غيره من الاقتصاديين ، وتفتح التأكيد على ضرورة الاهتمام بمعامل الربح ، وعناصر الحافز المادي ، والتقليل من المركزية الشديدة في التخطيط ؛

وظهر مصطلحان جديدان أحدهما «التقدميون» ويطلق على أمثال هؤلاء الدعاة ، والآخر هو «المحافظون» أو «التقليديون» ويوصم به المتمسكون بالأوضاع القديمة .

هذه الدعوة الجديدة تؤكد أموراً ثلاثة رئيسية:

أولاً : إن إغفال اعتبارات تحقيق الربح يؤدي إلى انعدام الكفاية ، وإلى ارتفاع التكلفة وعدم الأخذ بالتكنيكات الجديدة ، وكل هذا يضعف مركز الصناعة السوفيتية في مضمار المنافسة مع الدول الرأسمالية .

ثانياً : والحديث عن الحفاظ المادى فيه اعتراف بأهمية العنصر الذاتى فى أحد عناصر الإنتاج وهو العمل .

ثالثاً : وموضوع التخلي من مركزية التخطيط واتخاذ القرارات يراد به التخلص من المساوىء الماضية ومن شرور البيروقراطية، كما يراد به توسيع نطاق الديمقراطية بتوزيع المسئوليات على أكبر عدد من المستويات .

وجاء خطاب المستر كوسيجين مؤكداً لهذه المعانى جميعاً ، كما تضمن طائفة من المقترحات تهدف إلى اخراج المعانى النظرية إل مجال التطبيق العملى . وبغض النظر عن النواحي التفصيلية ، فالواقع أن هذا الجدل فى الربح والخوف والتخطيط ، هو جدل فى الحقيقة يتم عن اتجاه نحو مزيد من الليبرالية ، وبعبارة أخرى نحو إضعاف الدكتاتورية فى اتخاذ القرارات الاقتصادية ، ويتم عن اتجاه نحو الاعتراف بالفرد وأهميته فى الحياة الاجتماعية ، وأنه ليس مجرد ترس فى عجلة ، وليس أكثر من هذا . فالاشتراكية الحقيقية وإن كانت تؤمن بصالح المجموع ، فهى

لا تنكر حق الفرد ودوره ومكانته ، إذ لو فعلت خلاف هذا لانقلبت إلى نوع من العبودية أو نظام القنبه Serfdom . وبمعنى آخر لا يلمن التوفيق بين صالح المجتمع ككل وإنسانية الإنسان الفرد .

وإذا كان الاتحاد السوفيتى طبقاً لما ورد فى خطاب كوسيجين أكد ضرورة إدارة المؤسسات الاشتراكية بحيث تحقق ربحاً مناسباً ، واعترف بضرورة حصول العاملين على جانب من هذا الربح الذى تحققه جهودهم ، وخول للمؤسسات مجموعة من الحقوق والصلاحيات حتى تحسن أداء عملها ، وقدر أهمية رأى الإنسان بوصفه مستهلكاً له أذواقه واختياراته ، إلا أنه حافظ على قدر كبير من جوهر التخطيط المركزى ، ولم يسر إلى الحد الذى وصلت إليه بعض بلدان أوروبا الشرقية كتشيكوسلوفاكيا مثلاً التى منحت مديرى المؤسسات حرية تحديد الأثمان التى تباع بها المنتجات .

وهذا الصدد يجب ألا نغفل فترى فى أمثال هذه الاتجاهات ردة عن الماركسية ، إذ يجب أن تأخذ فى الاعتبار أن بينها وبين الاتجاهات المماثلة فى البلدان الرأسمالية ، فارقاً أساسياً هو نوع الملكية فى ظل النظامين المتعارضين .

إلا أن موضوع الحفاظ المادى قوبل بالنقد من جانب الأوصاط «التقليدية» التى تدعى التحسك بمبادئ الماركسية «الأرثوذكسية» . ومن يمثلون هذا النقد فى خارج الاتحاد السوفيتى جيفارا Che Guevara الذى كان إلى عهد قريب من دعائم النظام الثورى فى كوبا . يقول جيفارا إن فكرة الحفاظ المادى تنطوى فى الحقيقة على العودة إلى قانون القيمة الذى يقوم عليه النظام الرأسمالى . لن مهمة الاشتراكية هى بناء الإنسان الاشتراكى الجديد الذى لا تحركه أية



حواجز مادية ، وإنما يعمل مدفوعاً بالوعي الطبقي أولاً وقبل كل شيء . وهذا الوعي الطبقي ليس معناه صالح المجموع في المجمع الخلل وحده فحسب ، وإنما معناه أن يضع هذا الإنسان الاشتراكي نصب عينيه الثورة العالمية . فالإنسان الاشتراكي يجب أن يعد نفسه طليعة من طلائع هذه الثورة العالمية ، ومثله لا ينبعث من أية اعتبارات مادية أياً كانت ، إنه إنسان صفاته الأساسية الشجاعة والوعي الطبقي والتضحية في سبيل المثل الأعلى . ولكن جيئنا إذ يتصور هذا الإنسان المثالي إنما يدخل في عداد أصحاب اليوتوبيات ، لأنه يتجاهل غرائز إنسانية موروثة ، وصفات تكونت على مر التاريخ الطويل للمجتمع البشري :

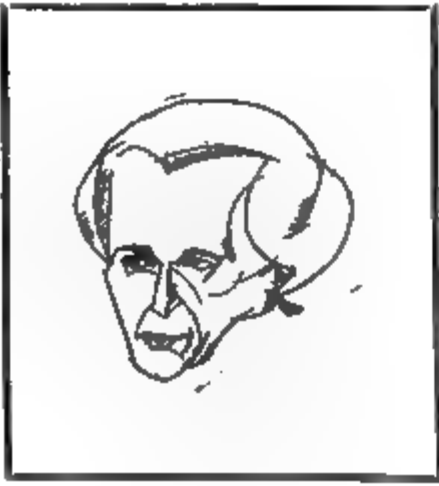
#### المد القومي

وفي المعسكر الشرق اتجاه ينطوي على امكانيات واسعة الأبعاد ، لأنه يتعلق بالعلاقة التي يجب أن تقوم بين الدول المتدرجة في هذا المعسكر ، أو بالعلاقة بين القومية والأممية ، حقيقة كان النظريون الماركسيون يتحدثون عن وحدة الطبقة العاملة ، بغض النظر عن أجناسها وأوطانها وعقائدها ، ومن هنا كانت صرخة « البيان الشيوعي » الشهيرة « يا عمال العالم اتحدوا » . وكانت وحدة الهدف والنضال أساسية لنجاح الحركة الاشتراكية وهي تكافح ضد أعدائها . ولكن ما أن خرجت الدعوة النظرية إلى مجال التطبيق العملي ، حتى راحت تظهر المتناقضات ، وحتى أخذت تلك الوحدة تتحول إلى مفهوم جديد .

فبعد أن قام النظام الماركسي في دول أوروبا الشرقية انتهج ستالين سياسة جديدة تتفق مع المركزية الطاغية التي طبقها على الصعيد السوفييتي ، هو أن

سياسة المعسكر يجب أن ترسمها موسكو بوصفها الأقدم عهداً بالماركسية تطبيقاً ، والأكثر تقدماً من الوجهة الصناعية ، والأشد قوة من الناحية العسكرية ، ونحولت هذه البلدان إلى مذنبات تسير في الفلك السوفييتي ، وفرض عليها تنظيم اقتصادي يهدف كما قيل إلى التكامل ، وتمثل في منظمة الكومبيكون : ورضخ قادة الأحزاب الشيوعية في هذه البلدان للضغط إذ لم يكن مركزهم قد ثبت واستقر بعد ، وبالتالي كانوا في حاجة ماسة إلى الدعم والتأييد من جانب الشقيق الأكبر .

ولكن ، وبخاصة بعد موت ستالين ، جددت أمور لها وزنها : فهناك أولاً الإدراك بأن هذه البلاد الأقل شأنًا ، لها أوضاع اقتصادية واجتماعية تختلف عنها في الاتحاد السوفييتي ، وتتطلب أسلوباً مختلفاً في معالجة بعض المشكلات : ولوحظ أيضاً أن التكامل الاقتصادي المنشود ربما ينهي الأمر به إلى اعتماد هذه البلدان على الاتحاد السوفييتي أو تبعيتها الاقتصادية له . وجاءت سياسة خروشوف الجديدة من حيث تصفية الستالينية فأثارت غضباً في بعض الأحزاب الشيوعية ، وكانت من أسباب خروج ألبانيا ثم الابتعاد التدريجي من جانب الصين ، ذلك الابتعاد الذي تحول إلى صراع أيديولوجي وتعين على الأحزاب الشيوعية أن تحدد موقفها منه ، فإذا بدول أوروبا الشرقية تقف مؤيدة لوجهة نظر السوفييت ، بينما وقفت أحزاب أخرى إلى جانب الصين ، أو دب الشقاق في صفوفها كما حدث في أحزاب بلجيكا وعدد من دول أمريكا اللاتينية : وأخيراً - وليس آخراً - حدثت تنحية خروشوف دون أن تأخذ الأحزاب علماً بما كان مقرراً أن



## كانط وميتافيزيقا الأخلاق

كسبت المكتبة العربية أخيراً ترجمة طيبة لكتاب «أسس ميتافيزيقا الأخلاق» لعلاق الفكر الألماني كانط، ترجمتها عن ترجمة الأستاذ دلبوس الفرنسية الدكتور محمد فتحي الشليطي. ويؤرخ الكتاب (١٧٨٥) لبداية التفكير العلمي لصاحبه، ويوجز ويهد لكتابه الكبير «نقد العقل العملي» (١٧٨٨) وهو في مجموعته دراسة في طبيعة التجربة الأخلاقية تقود لنتيجتين: الأولى - أن الأمر الأخلاق عام مطلق ضروري شامل. والثانية - أن الأخلاقية تستلزم التسليم بحرية الإنسان. والترجمة الفرنسية التي نقل عنها المترجم هي خير ترجمة للأصل الألماني شكلاً ومضموناً، وهي مزودة بالعديد من الإشارات والهوامش والتعليقات التي تؤكد فهم دلبوس العميق لفلسفة كانت الصعبة. وهذه الترجمة جهد مشكور لتطويع فكر وأسلوب كانط المفرط في صحويته العربية، وقد صدرها الدكتور الشليطي بمقدمة رشيدة (٢٠ صفحة) حدد فيها العلاقة بين مؤلفات كانط، وبين كيف تعاونت هذه المؤلفات في إبراز «برنامج» الفلسفي، وكيف أن هذا البرنامج يحمله من تهمة «الانزالية» أو «الترانسندنتالية» التي علقته به. ذلك أن تعالى كانط كما يقول الدكتور الشليطي هو: تعالى الفنان المبدع وهو يعبر عن صميم الواقع وأعماق الوجود الإنساني!

يحدث، بل ولم تخطر بالأسباب الحقيقية في حينها. كل هذا يعكس ظاهرة جديدة، هي اشتداد النزعة القومية. هذه النزعة جعلت بعض بلاد المعسكر الشرقي ترى أن خضوعها للتوجيه من مركز واحد سوف يفقدها شخصيتها. وكذلك لاحظ البعض الآخر أن عليها أن تتبع سياسة اقتصادية أدنى إلى مصالحها الذاتية مع المحافظة في الوقت نفسه على العلاقات الطيبة - وفي حدود واضحة - مع دول المعسكر. هذه هي النزعة الاستقلالية التي بدأت تظهر بشكل واضح في داخل المعسكر الماركسي، فسارت الصين في اتجاه معين وانحازت إليها ألبانيا مثلاً. وبدأت دول مثل رومانيا تنهج سياسة اقتصادية مستوحاة من واقع ظروفها.

ولعل من مظاهر الاتجاه الاستقلالي الجديد العمل على توثيق العلاقات التجارية مع بلدان الغرب الرأسمالية، بل إن بعض هذه الدول مثل المجر يبحث الآن التعاون مع المؤسسات الرأسمالية الغربية في إنشاء صناعات ومشروعات مشتركة حتى تستفيد من خبرات الأخيرة الفنية ومن امكانياتها المالية.

ومنى هذا كله أننا أمام اتجاه تحركه بالهمل الأول الاعتبار الصادر عن المصالح القومية أو المحلية. ليس المعنى أنه ارتداد، وإنما هو إقامة العلاقات بين دول المجموعة على أساس التكافؤ والمصلحة المتبادلة وممناه أيضاً تحطيم الحواجز التي فرضت من قبل الحيلولة دون الانفتاح على دول أخرى تسير وفق أنظمة مختلفة.

الخلاصة أن ثمت قضايا عدة هي موضع الجدل العنيف، ولكنها قضايا فرضتها الظروف الناجمة من اتساع رقعة المعسكر من جهة، ومن التطبيق العملي من جهة أخرى.

راشد البراوى

● إن الديالكتيك الذى يقدمه لنا أنجلز منهجاً حقيقياً أصيلاً لفلسفة يرجع في أصله إلى التأمل اللاعلمي لفلسفة القديمة ، وما لبث أن حل محله المنهج التحليلي لعلم الطبيعي الحديث .

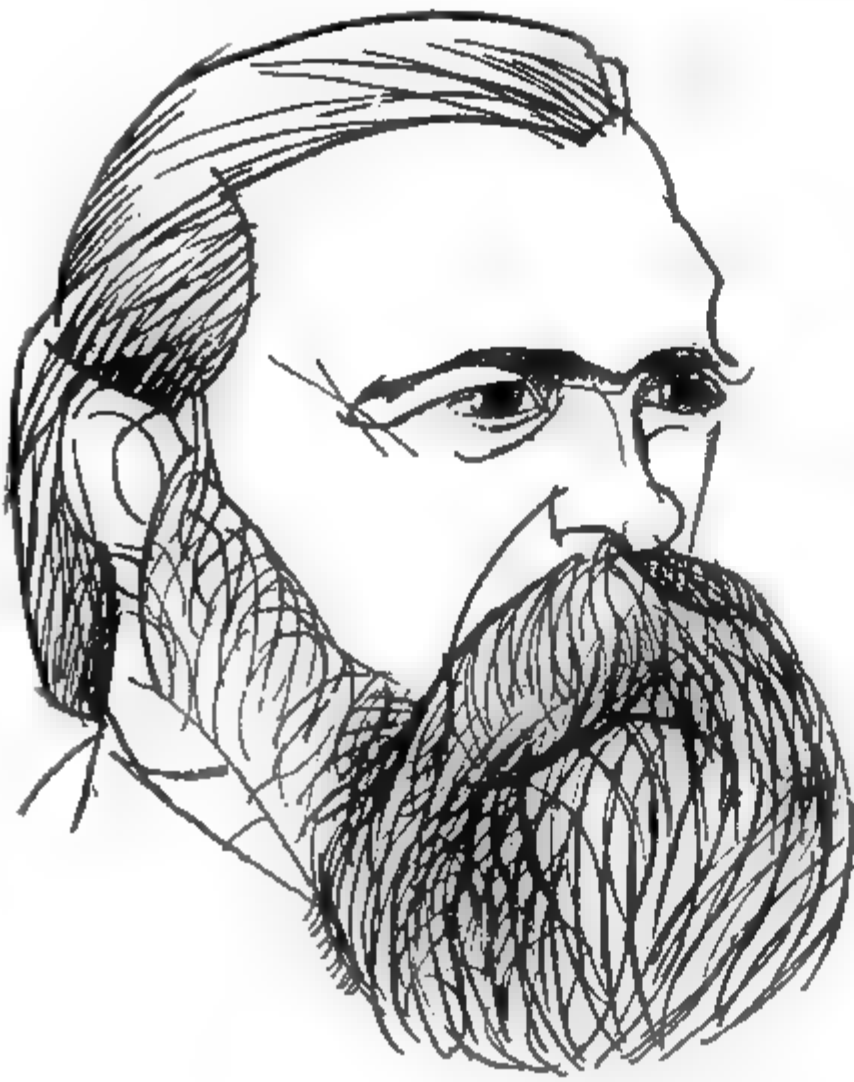
● وبعد ذلك يذهب أنجلز إلى أن التراث الديالكتيكي لفلسفة الأثانية أعقبه الفلسفة المادية الحديثة ، ولكننا لا نجد مثلاً واحداً على هذه الفلسفة المادية الحديثة إلا فلسفة أنجلز نفسه .

● إن الفيزياء تقود الناس في طرق ضيقة ومسدودة ، مقلدة المسارات العادية الملتوية لطبيعة ، أما طرق الحكم فهي راسية في كل مكان .

# الماركسية ونقد

هناك اتجاهات في الفلسفة المعاصرة تتفق فيما بينها على نقد الميتافيزيقا ، رغم اختلافها الشديد في وجهات نظرها العامة . وقد بلغ هذا النقد حداً لم تعد معه الميتافيزيقا تلقب - كما كانت تلقب في الماضي - بملكة العلوم كلها ، وإنما هجرت كأنها امرأة زال جمالها ، وأخرجت من ميدان الفكر المحكم ، بدعوى أن أقوالها فارغة من المعنى ، ونودنى برى كتبها إلى النار ، لأنها عقبة في سبيل تقدم المعرفة ومخدر يخلد أذهان الناس عن البحث والتفكير . ولكن هذا النقد يتسم بسمتين : أولاهما ، أنه نقد يجرى « من خارج »

محمد محمود رجب



# الميتافيزيقا

تفسيرات لبعض الفلاسفة أو لعصور معينة تدل على عدم اتصالهم الوثيق بهذا التاريخ ، وتكشف عن جهلهم بمقاصد الفلاسفة الذين يعرضون لهم إما كشواهد إثبات لأقوالهم أو كشواهد نقي لما يناقضها .

وإثباتاً لقول هذا سوف أختار الاتجاه الماركسي من بين تلك الاتجاهات ، جاعلاً إلهادي على كتاب إنجلز « الرد على دوهرنج » ( الترجمة الإنجليزية ، موسكو - ١٩٥٤ ) ، وهو أحد الكتب الرئيسية التي لا يزال الماركسيون إلى اليوم يرددون ما فيه من آراء عن الميتافيزيقا :

الميتافيزيقا نفسها ، فهو يأتي إما من جانب العلم ، أو من جهة اللغة وبنائها ، أو من وجهة نظر الإدراك العام ، ويستهدف أول ما يستهدف القضاء على الميتافيزيقا وهدم أركانها . وهذا على العكس من نقد كانت أو هيدجر مثلاً ، الذي يتميز بأنه نقد ينبثق « من داخل » الميتافيزيقا ، بل هو نفسه ميتافيزيقا ، مقصده الأسنى إحيائها وتأسيسها على دعائم جديدة ثابتة . أما السمة الثانية فهي أن صلة أصحاب هذا النقد بالتراث الفلسفي واهنة ضعيفة ، ويتضح هذا عند تعرضهم لتاريخ الفلسفة لإثبات الدعاوي التي يزعمونها ، فيثبتون

## المتافيزيقا والديالكتيك

المعروف عن الماركسية أنها قلبت فلسفة هيغل رأساً على عقب ؛ فبعد أن كانت المتافيزيقا عند هيغل نسقاً للتفكير التأملى ، يتميز بالمثالية ، ويتخذ من الديالكتيك لحظة أو مرحلة ضرورية في بنائه ، جاء الماركسيون وحولوا هذه النزعة المثالية إلى نزعة مادية ، وجعلوا العلاقة بين المتافيزيقا والديالكتيك علاقة عداء وتقابل . وهذا ما عبر عنه إنجلز في كتابه المذكور ، فذهب إلى أن المتافيزيقا هي النظرية التي تنظر إلى الوجود على أنه مجموعة من الموضوعات المستقلة ، المنفصل بعضها عن بعض ، وترى الطبيعة مجرد حالات وظواهر ثابتة لا تتحرك ولا تتطور . أما الديالكتيك فهو - على العكس من المتافيزيقا - المنهج الأوحى لتحصيل المعرفة ، ينظر إلى الوجود في مجموعه ، بوصفه كلاً ، ومن حيث هو نظام عضوى متناسق متطور : وهنا تساؤل : كيف جاء إنجلز بهذه الفكرة من التقابل بين المتافيزيقا والديالكتيك ؟ وبأى تفسير لتاريخ الفلسفة قصر إنجلز المتافيزيقا على مثل هذه النظرية الخاصة ، التي هي أبعد ما تكون عن المتافيزيقا بمعناها الحقيقي ؟ يقول إنجلز ما نصه : « إن الفلاسفة اليونانيين كانوا جميعاً دياكتيكين بالطبيعة ، وخاصة أرسطو - هيغل العالم القديم - الذى حلل الأشكال الأساسية للتفكير الديالكتيكى . أما الفلسفة الحديثة فعلى الرغم من أنها قد وجدت أنصاراً أقوياء للديالكتيك ( مثل ديكارت واسبينوزا ) ، فقد انغمست فيما يسمى بالطريقة الميتافيزيقية في التفكير بتأثير من الفكر الإنجليزى على وجه الخصوص . وخضع أيضاً الفلاسفة الفرنسيون في القرن الثامن عشر - على الأقل في مؤلفاتهم الفلسفية - تحت سلطان هذه الطريقة الميتافيزيقية » ( صفحات ٣٢، ٣٣ ) .

إن الدارس لتاريخ الفلسفة ليدرك ما فى كلام إنجلز من قطعية وقصور ؛ فصحيح أن أرسطو بحث أشكال التفكير الديالكتيكى ، ولكن لا يخفى على أحد مقدار تحقيره وحطه من شأن هذا الضرب من التفكير . وتاريخ الفلسفة يبين لنا أن الفلاسفة اليونانيين كانوا ميتافيزيقيين بالطبيعة ، وأن المتافيزيقا الحديثة وجدت من ديكارت واسبينوزا أقوى المدافعين عنها ، وأن الفلاسفة التجريبيين الإنجليز أنكروا هذه المتافيزيقا واستبدلوها واستحدثوا طرقاً وصفية في التفكير ، وأن ثمت تفكيراً مضاداً للميتافيزيقا ومناهضاً لها ساد فرنسا إبّان القرن الثامن عشر . ويذهب إنجلز إلى أن الظواهر التي تبدو لملاحظتنا العادية ما هي إلا علاقات وعمليات متبادلة ومختلطة اختلاطاً لانهائياً ، فكل شيء يظهر متحركاً ، متغيراً ، متحولاً . ويعتقد أن أسلم طريقة لإدراك العالم وفهمه يمكن أن نجدها عند الفلاسفة اليونانيين ، وخاصة هرقليطس الذى قال بأن كل شيء موجود وغير موجود في نفس الوقت ؛ ذلك أن كل شيء متحول على الدوام ، وفى سيرة





(أو صبرورة) متصلة مستمرة . ( ص ٣٣ ) . وهذا في الواقع هو ما أشار إليه هيجل عند عرضه لنظريته في الديالكتيك . ولكن ، ماذا عن بارمنيدس ؟ ألم يكن هو الآخر فيلسوفاً يونانياً ، لا يقل أهمية عن هرقليطس ؟ إن إجمال هذا التقابل بين هرقليطس وبارمنيدس ، والقول بأن الفلاسفة اليونانيين كانوا على وجه العموم يأخذون بنظرية الحركة المستمرة بدل على قصور في النظر وقطعية في الرأي ، أو هو — إذا جاز لنا أن نستخدم عبارة إنجلز نفسه — « اعتقاد ميتافيزيقي لا ديالكتيكي » . ولكن ، على أي نحو يفسر إنجلز نشأة وتطور الفكر الذي ينظر إليه على أنه ميتافيزيقي ؟ لقد قال بأن الفلاسفة اليونانيين ( الذين بعدهم ديالكتيكيين بالطبيعة ! ) لم يفسروا الظواهر الفردية على الرغم من ادراكهم للطابع العام للكل . ومن ثم ظهرت الحاجة إلى بحث طبيعة هذه الظواهر والعلاقة التي تربط بينها بمعزل عن أوضاعها الطبيعية أو التاريخية . وكان هذا التحليل المنحرف للظواهر هو موضوع العلم الطبيعي والبحث التاريخي ، ولكن . طالما أن مثل هذه الدراسة تتطلب — فيما يقول — جمعاً لمواد البحث فقد ظلت قاصرة لم تتطور عند اليونانيين . والعلم الطبيعي بمعناه الدقيق لم يحرز التقدم السريع إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، على الرغم من أن باحثي مدرسة الإسكندرية القديمة ومفكرى العرب في العصور الوسطى كانوا مهتمين بدراسة الطبيعة . والتطور الكبير الذي حدث خلال الأربعمئة سنة الأخيرة يتمثل في دراسة الطبيعة دراسة تحليلها إلى أجزاء مفردة ، وتقسيم العمليات والمظاهر المختلفة إلى فئات محددة ، وتفحص داخل الكائن العضوي بتشريحه وتمزيق كيانه . وإلى هذا الحد لا اعتراض ، ولكن الاعتراض يثور عندما يستطرد قائلاً فإن ثمة اتجاهات

نشأ في حضي ذلك الجو العلمي ، أخذ يحلل الطبيعة إلى حالات ساكنة ، ثابتة لا تتغير ، جامدة لا حياة فيها ، منفصلة عن الكل . وعندما أستخدم هذا المنهج التحليلي العقلي للعلم في الفلسفة ، نشأت عندئذ الطريقة الميتافيزيقية في التفكير . ويرى إنجلز أن سيكون ولوك هما اللذان قاما بنقل هذا المنهج التحليلي إلى ميدان الفلسفة ، ويعقب ذلك مباشرة العبارة التي لا يزال الماركسيون يرددونها إلى اليوم وهي : « إن الأشياء وانعكاساتها في الذهن — أي التصورات . هي عند الميتافيزيقي ، أمور لا بد من النظر إليها على أنها منفصلة بعضها عن بعض ، وهي موضوعات للبحث ثابتة ، ومعطاة دفعة واحدة » ( صفحة ٣٤ ، ٣٥ ) .

نتبين من هذا أن إنجلز لا يقصد بالميتافيزيقا نظرية الوجود ولا علماً إلهياً ، ولا حتى طريقة قطعية استنباطية في التفكير ، وإنما ينظر إليها على أنها طريقة للتفكير تنشأ نتيجة استخدام المنهج التحليلي للعلم الطبيعي الحديث في الفلسفة . وبالطبع لم يذهب إلى الحد الذي يقول معه بأن العلم الحديث ميتافيزيقي . ولكن الأمر الذي يثير الدهشة ، هو قوله العجيب بأن أصل الطريقة الميتافيزيقية يمكن في العلم الحديث بدلا من أن يوجد في الفلسفة القديمة أو ديانة العصور الوسطى . وفي مقدور المرء أن يستنبط نتيجة لا يشوبها الخطأ هي : أن الديالكتيك الذي يقدمه لنا منهجاً حقيقياً أصيلاً لفلسفة يرجع في أصله إلى التأمل اللاهوتي لفلسفة القديمة ، وما لبث أن حل محله المنهج التحليلي للعلم الطبيعي الحديث . ولست أدري ؛ بأي حق نسمي هذه النظرية نظرية تقدمية ؟

ولنترك التعجب جانباً ، ونناقش أقواله ، فإن هذه الأقوال تقضي بنا إلى زعمه بأن طريقة التفكير التحليلي للعلم الطبيعي الحديث لا يمكن أن تستخدم في الفلسفة ، فالديالكتيك بوصفه المنهج

الحقيقي للفلسفة ما هو بطريقة تحليلية علمية في التفكير ، وإنما هو نظر إلى الأشياء بوصفها كلا : أو إن شئت قلت : إنه نظر تأملي ، وهذا تفسير قد يصدم الكثيرين من الماركسيين . ولكن قل لي : ما هو الفرق بين قوله « نظر إلى الأشياء بوصفها كلا » ( أى في مجموعها ) والنظر التأملي ؟ الواقع أن لافرق يذكر .

فالآن يسود بين ماركسي هذه الأيام اعتقاد بأن المادية التاريخية تشبه على وجه العموم ، نظرة الإدراك العام التي تعارض الميتافيزيقا أو المثالية ، لذلك فهم يسخرون من الفلاسفة المثاليين المجانين الذين ينكرون وجود العالم الخارجى قبل ظهور الإنسان . ومن سوء حظ الماركسيين أن إنجلز ينظم في اعتقادهم هذا ، إذ يرى أن النظرية التحليلية أو النظرية الميتافيزيقية تتماشى مع الإدراك العام . أما الديالكتيك فهو يناقض ويتجاوز رأى العام المبطل .

فإنجلز يعتقد أن التفكير الميتافيزيقى الذى يعد الشئ إما موجوداً أو غير موجود ، ويستحيل أن يكون هو هو ، وآخر غير ما هو ، في نفس الوقت — مثل هذا التفكير الميتافيزيقى يتفق مع نظرة الإدراك العام ، ويبدو لأول وهلة ، أنه صحيح وحق . ولكن إمعان النظر فيه بين أنه ليس كذلك ، ولا يعبر عن الواقع ، ذلك أن الأشياء وانعكاساتها في الذهن لا بد من تناوُلها ، أساساً في علاقتها بعضها ببعض ، وفي حركتها ، ونشأتها وصورتها . وهذه العمليات ماهي إلا شواهد على صواب هذه الطريقة في التفكير ، فالطبيعة أساس الديالكتيك ، تقدم قدرأ من الينيات كبراً — يتزايد على مر الأيام — لإثبات أنها في نهاية الأمر ديكالكتيكية وليست ميتافيزيقية . ( ص ٣٦ ) . ويضرب إنجلز بالدارونية مثلاً يوضح به وجهة

نظرة الجديدة ، فيزعم أن الفلسفة الألمانية الحديثة استخضمت المنهج الديالكتيكي في نظرية التطور التي بدأت من نظرية كانت — لابلاس ، وبلغت تمام اكتمالها في مذهب هيغل ( صفحة ٣٧ ، ٣٨ ) .

يتضح من هذا أن إنجلز يقصد بالميتافيزيقا منهج العلم الطبيعي في القرن الثامن عشر ، الذى ظهر بظهور الفلسفة التجريبية الإنجليز . أما الديالكتيك فهو المنهج الأصل للفلسفة الألمانية . وكما رأينا

بالنسبة لأرسطو ، نجد أنه يهمل ، بالنسبة لكانت ، تقويمه السلبي للديالكتيك ، ويكاد يكون موضع تسليم في تاريخ الفلسفة أن الأمة الألمانية هي — كما قال بحق هييجر — « الأمة الميتافيزيقية على الأصالة » ( المدخل إلى الميتافيزيقا . الترجمة الفرنسية . ١٩٥٨ . ص ٤٧ ) ، وأن الفلسفة الألمانية هي الوريثة الشرعية للميتافيزيقا ، وكانت بالذات كان اهتمامه الأساسى منصباً على تأسيس الميتافيزيقا وتدعيمها . ولكن كيف تسنى لإنجلز أن يقول بمثل هذه الدعوى التي تناقض الواقع والمسلم به لدى الباحثين ؟ .



## الديالكتيك والمنطق الصوري

إن تصور إنجلز الميتافيزيقا ينتمي ، في مضمونه ، إلى طريقة في التفكير وضعها هيجل في التفكير بملكة الفهم . « فالفهم » عند هيجل « ملكة المعرفة التجريبية ، لا تصلح للاستخدام مجال الفلسفة التي هي الأساس في معرفة الوجود العقول في كليته ومجموعه . ويعتقد أن هذا الاستخدام السبيء للمنهج العلمي في الفلسفة هو السبب في الديالكتيك ، أي المنطق العقلي السالب . وقد بينت كانت من قبل التناقضات التي يزل فيها الإنسان لو استخدم ملكة الفهم وسيلة لإدراك موضوعات الميتافيزيقا مثل الله والحرية وخلود النفس . إن الفهم عنده أداة لتحصيل معرفة علمية صحيحة فحسب . ولقد وصف كومت كانت بأنه أعظم الميتافيزيقيين جميعاً ، ولكن الحق أن هيجل هو ، الميتافيزيقي الأعظم ، لأنه لم يكن ديبالكتيكياً فهو نفسه الذي جعل من الديالكتيك منطقاً للميتافيزيقا وإنما لكونه فيلسوفاً تأملياً ، لا علمياً ولأن منطق لا يقوى « الفهم » على دركه . وعلى هذا يبدو غريباً أمر إنجلز هذا ، الذي يُعجب بهيجل لأنه أقام المنهج الديالكتيكي ، ويتجاهل تماماً أن هيجل هو نفسه الذي أكمل بناء الفلسفة التأملية « إن الديالكتيك لا معنى له عند هيجل إلا بوصفه حافظاً للميتافيزيقا وحامياً لها . ثم أليس هو القائل بأن الإنسان — من بين سائر الكائنات جميعاً — هو الميتافيزيقي بالطبيعة ، وأن الأمة بلا ميتافيزيقا كالمعبد بلا إله ؟

وبعد ذلك ، يلعب إنجلز إلى أن التراث الديالكتيكي لفلسفة الألمانية أعقبه للفلسفة المادية الحديثة . ولكننا لا نجد مثلاً واحداً على هذه الفلسفة المادية الحديثة إلا فلسفة إنجلز نفسه ، لأن الفلاسفة الماديين الآخرين من أمثال فويرباخ وبختر Büchner ، وموليشوت Moleschott

أو هيكل Häckel يتقدم بعنف إما لأنهم غير ديبالكتيكيين أو لأنهم سطحيون ساذجون . وعلى أي حال ، فهذه الفلسفة المادية الحديثة هي عند إنجلز ديبالكتيكية في جوهرها ، ولم يبق ثمة حاجة إلى فلسفة تجاور وتجاوز العلوم الخاصة ، ذلك أنه عندما يتحتم على كل علم أن يوضح وضعه في الإطار العام للأشياء ومعرفته الواقع فعندئذ يصبح وجود علم خاص بهذا الإطار العام أمراً غير ضروري ، ولا يبقى من بين جميع المباحث الفلسفية في الماضي إلا مذهب الفكر وقاعدته ، أي المنطق الصوري والديالكتيك ، أما المباحث الأخرى فتدخل ضمن نطاق العلوم الوضعية للطبيعة والتاريخ ( ص ٤٠ ) . ها هنا يصل تفكير إنجلز إلى أقصى درجات الاختلاط والاضطراب ، فلماذا يصبح العلم الخاص بالإطار العام غير ضروري ، عندما يتحتم على كل علم أن يتأمل في وضعه ؟ وهل معنى هذا أن وضع العلم قد يتحدد بذاته دون مساعدة من أية نظرية للمعرفة ؟ ولكن التأمل في الإطار العام للأشياء والفكر مختلف تماماً عن أي علم من العلوم الخاصة هل الديالكتيك هو كالمنطق الصوري ، علم المعرفة ، أم أن علم المعرفة مقصور على المنطق الصوري ؟

وإذا كان الديالكتيك شيئاً أكثر من علم المعرفة ، كأن يكون علم تطور الوجود ، فلماذا لا يكون علماً وراء العلوم الخاصة ويتجاوزها ؟ ، لماذا لا يسمى ميتافيزيقا أو أنطولوجيا ؟ . وإذا كان الديالكتيك علم الفكر أيضاً ، وإذا كان هو وحده القادر على بعث الحياة في رفات المباحث الفلسفية الأخرى ، فما هو الفرق إذن بين إنجلز والكائنين الجدد الذين يذهبون إلى أن الفلسفة ما هي إلا نظرية المعرفة ؟ . ولد جانب ذلك تتسلط

« ميتافيزيقا » تستخدم إستخداماً خاصاً ، فهي تدل على نظرة إلى العالم من خلال التفكير التحليلي المجرد للملكة الفهم ، وهي نظرة تنكر الحركة والتغير ، جاءت نتيجة سوء تطبيق المنهج العلمي على الفلسفة ، على يد بيكون ولوك وفولف ، ووجدت ممثلين ومعتقدين لها في الفلسفة الفرنسية في القرن الثامن عشر .

فما هو أصل هذه النظرة الخاصة للميتافيزيقا ؟ ربما يكون إنجلز قد أساء فهم ما أطلق عليه هيجل اسم « الميتافيزيقا السابقة » ، أى تلك النظريات الميتافيزيقية التى تقع فى التناقض خلال محاولتها إدراك الوجود المطلق بواسطة ملكة الفهم — وذلك بأن تسرع فى التقاط كلمة « ميتافيزيقا » عموماً ، وغض النظر عن وصف « سابقة » وهيجل شخصياً غير مشغول عن هذا الخلط ، فهو غالباً ما ينتقد بشدة ميتافيزيقا الفهم ، وهو دائماً صريح فى وصفها بأنها « سابقة » و « قديمة » ، أو « تعتمد على الفهم » . ولكن ، إذا كانت

ما هى العلاقة بين المنطق الصورى والديالكتيك ، وما هى الرابطة بين هذين النوعين من المنطق ومنهج العلوم الوضعية ؟ هل الديالكتيك هو الطريقة الديالكتيكية للتفكير ، أم أنه التأمل العلمى حول هذه الطريقة من التفكير ، أم أنه — بمعنى أصح — قانون الوجود ؟ . وبمسا أن الديالكتيك

يسمى علم القواعد العامة التى تتعلق بحركة وتطور الطبيعة والمجتمع والفكر ، فيبدو أنه يعنى الوعى التأملى بقانون الحركة والتطور الذى يتحكم فى عالم الواقع والفكر . وعلى هذا ، فهو بمثابة ابستمولوجيا وأنطولوجيا ، ولا يختلف عن فلسفة كانت الترنسندنتالية أو منطق هيجل الموضوعى ، ولا فرق بينه وبين الميتافيزيقا بمعناها الصحيح . ولكن ، إذا كان الديالكتيك — بناء على هذا — ابستمولوجيا وأنطولوجيا فى نفس الوقت ، فما هى تلك العلوم التى تسمى علوماً وضعية ؟ . وإذا لم يكن الديالكتيك هو علم قانون الحركة والتطور فى الطبيعة والتاريخ ، فأى نوع من المعرفة هو ؟ . وإذا كان الديالكتيك يجاور العلوم الوضعية ، فما هو منهج العلوم الوضعية ، وكيف يحكمها الديالكتيك ؟ . باختصار ما معنى المصطلح « علم وضعى » ؟ وكيف يتميز عن المنهج التحليلي للعلم الحديث منذ بيكون ، أى ما يسميه إنجلز تفكيراً ميتافيزيقياً ؟ . كل هذه الأسئلة لا نجد عنها — للأسف — جواباً شافياً عند إنجلز . وقد تبينا من قبل كيف أن تصور إنجلز للميتافيزيقا تصور ضيق وخاص وغريب . وسواء نشأ هذا التصور عن جهل إنجلز بتاريخ الفلسفة أو عن سوء فهمه له ، فقد أصبح الآن معتقداً لدى الماركسيين جميعاً ، الذين ينظرون إلى أقوال إنجلز على أنها نصوص مقدسة لا يتناولونها بالمناقشة والمراجعة . ونحن لا يسعنا إزاء هذا إلا أن نقرر — للمرة الثانية — أن هذا التصور قاصر وقطعى ، وأن كلمة



والوضعي عند بيكون ولوك بلهجة ملوها لاحتقار العميق ، دون أن يخفى تعصبه القوي ضدّها . ويذهب إلى أننا قد نجد ضرباً من الميتافيزيقا في فلسفة لوك ، ولكن سياق كلامه يبين - بوضوح كاف - أن مقصده كان بعيداً عن مقصد إنجلز الذي نسب إلى هذين المفكرين التجريبيين طريقة ميتافيزيقية في التفكير . ولكي نفهم نقد إنجلز لبيكون يجب علينا أن نرجع القهقري ونفحص رأى بيكون في الميتافيزيقا .

### رد على إنجلز

قسم بيكون في كتابه « قيمة التعلم والنهوض به » ( مؤلفات بيكون الفلسفية . لندن . ١٩٠٥ ) المعرفة الإنسانية إلى إلهيات وفلسفة . الإلهيات تهبط من عل ، وهي تؤهب عن طريق الوحي الإلهي . أما الفلسفة فتطلع من تحت ، وهي تتعلم وتكتسب بواسطة نور الطبيعة ، أي العقل البشري . وفي الفلسفة إما أن يصل تأمل الإنسان إلى إدراك الله ، أو يوجه نحو الطبيعة ، أو ينعكس على نفسه . وانقسمت الفلسفة - تبعاً لهذا - ثلاثة فروع : الفلسفة الإلهية ، والفلسفة الطبيعية ، والفلسفة الإنسانية أو الإنسانية . ( ص ٨٩ ) .

والفرع الأول يسمى كذلك لاهوتاً طبيعياً ، فهو « إلهي » لأن موضوعه هو الله ، و « طبيعي » لأن هذه المعرفة نحصل عليها بواسطة نور الطبيعة . والفرع الثاني هو الفلسفة الطبيعية ، أي معرفة الطبيعة . وتنقسم قسمين فرعيتين : نظري وعمل . القسم الأول يهتم ببحث العلل ، والثاني يهتم بأحداث النتائج والقسم النظري من الفلسفة الطبيعية ينقسم إلى فيزياء خاصة وميتافيزيقا . وما هنا نقابل تصور بيكون للميتافيزيقا . وهو يوضح باستخدامه لهذا المصطلح القديم على نحو يختلف عن الاستخدام المألوف عموماً ، - إنه يريد أن يتبع القدماء

هناك مسئولية ( سلبية بالطبع ) تقع على هيجل فهي تتمثل - في المقام الأول - في تسمية ميتافيزيقا باسم مثالية الفلسفة التأملية ، بدلا من أن يسميها صراحة الميتافيزيقا التأملية أو الميتافيزيقا الديالكتيكية . ومن المحتمل أن يكون هيجل قد آثر هذه التسمية ؛ لأن الميتافيزيقا في نسقه الفلسفي العام اندرجت تحت المنطق وفقدت استقلالها ( أنظر تصدير الطبعة الأولى من « علم المنطق » ) . ولكن اندراج الميتافيزيقا تحت المنطق لا يجب أن يخلط بتقابل الميتافيزيقا والمنطق ( ديالكتيكاً كان أو تأملياً ) . علاوة على ذلك ، لا بد من تأكيد أن الميتافيزيقا لا يمكن أن تلدوب في المنطق إلا في الفلسفة المثالية التي توحد بين التصورات والواقع ، لا في الفلسفة المادية التي تنظر إلى الواقع على أنه ذو طابع مادي . ونتيجة لهذا لا بد للفلسفة المادية أن تجعل المنطق تابعا للميتافيزيقا .

ومسئولية هيجل عن هذا الخلط تتمثل - ثانياً - في أنه استخدم كلمة واحدة هي « ميتافيزيقا » للدلالة على الميتافيزيقا بوصفها فرعاً من فروع الفلسفة ، وللدلالة على نظرية معينة . ولكن ، كان يجب عليه أن يميز الميتافيزيقا عن النظريات الميتافيزيقية وعن نظريات الميتافيزيقا ؛ فالأولى فرع من فروع الفلسفة ، والثانية أمثلتها الخاصة ، أما الثالثة فتقوم على تأملات حول الميتافيزيقا . مثل كتاب كانت « نقد العقل الخالص » . والحق أن غموض هذا المصطلح أمر مشترك بين الفلاسفة الألمان عموماً ، وهيجل ليس وحده المسئول عنه . ولست في حاجة إلى أن أقول بأن هيجل لم يرتكب غلطة كبيرة كذلك التي ارتكبها إنجلز عندما قال بأن ديكرارت فيلسوف ديالكتيكي ، وأن بيكون مؤسس التفكير الميتافيزيقي ، لقد تحدث هيجل في « محاضراته عن تاريخ الفلسفة » تحدث عن التفكير التجريبي



ويحتفظ بالمصطلح القديم ولكن بمعنى مختلف (ص ٩٣). وهناك في تاريخ الفلسفة أمثلة عديدة على التناول الإتفاقي للمصطلحات. بيد أن مثل هذا التغير في معنى المصطلح مصدر كثير من اضطراب الفكر واختلاطه. والدراسة التاريخية في الفلسفة مثقلة بمهمة تحديد المصطلحات لكي تقضى على هذا الاضطراب الفكري.

إذن، الميتافيزيقا بوصفها قسماً خاصاً من أقسام الفلسفة الطبيعية تهتم بالطبيعة، ولا شيء غير الطبيعة، ولكنها تهتم بأسمى أجزاء الطبيعة وحسب، فهي تعنى - على العكس من الفيزياء التي تتناول ما هو كامن في المادة، وبالتالي تكون عابرة مؤقتة - بما هو أكثر تجرّيداً وثباتاً. وبينما تفرض الفيزياء في الطبيعة الوجود والحركة والضرورة الطبيعية، نجد أن الميتافيزيقا تفترض أيضاً الذهن والفكرة. وبما أننا رأينا أن الجزء الخاص من الفلسفة الطبيعية المقابل للميتافيزيقا يسمى يكون الفيزياء الخاصة، فإننا نستطيع أن نتدل بسهولة أن الميتافيزيقا الجديدة مرادف للفيزياء العامة.

لقد انقسمت الفلسفة الطبيعية إلى بحث في العلل وإحداثا للنتائج. ووصف القسم الأول بأنه نظري. وبما أن القسم النظري للفلسفة الطبيعية ينقسم إلى فيزياء خاصة وميتافيزيقا، فلا بد أن يكون الاختلاف بين هذين الفرعين من الفلسفة النظرية راجعاً إلى الاختلاف بين أنواع العلل التي تبحثها هذه العلوم. وهنا يستخدم ليكون تصور أرسطو للعلل الأربع. ويقول بأن الفيزياء تبحث وتتناول العلتين: المادية والفاعلة، أما الميتافيزيقا فتتناول العلتين: الصورية والغائية. وقد نظر بكون إلى العلتين: المادية والفاعلة على أنهما غامضتان ومتغيرتان. أما بالنسبة للعلل الصورية التي هي الموضوع الأول للميتافيزيقا، فقد عدّ بكون أفلاطون محققاً في جعلها الموضوع الحقيقي للمعرفة، ولكنه

كان غلطاً في النظر إلى الصور على أنها مجردة تماماً من المادة، وكان هذا الخطأ هو الذي جعله ينحرف نحو تلك التأملات النظرية التي اضطبغت بها كل فلسفته الطبيعية (ص ٩٤).

إن صور الجواهر عند بكون هي من التعبد والتركيب بحيث أنه من العبث أن نبحثها وإن كان هذا البحث ممكناً، فيجب أن نؤجله بعض الوقت ولا نقوم به إلا عندما نكون قد بحثنا وكشفنا الطبائع الأبسط. إن البحث في صورة الأسد والذهب لا صورة الماء أو الهواء، بحث هباء لا جدوى منه. أما البحث في صورة الكثيف والخفيف، الحار والبارد، والثقيل والخفيف... الخ بحث لا بد منه، فهذه الصور التي هي من الطبقة الأولى قليلة العدد كحروف الأبجدية. ومع ذلك تؤلف الماهيات وصور جميع الجواهر، والبحث في هذه الصور هو موضوع الميتافيزيقا وعلى الرغم من أن بكون يجد هذا القسم من الميتافيزيقا قاصراً، فهو يعتقد أنه القسم الأسمى، لاعتبارين: الأول لأنه مختصر وموجز، يتبع طرق التجربة التي هي واجب على كل معرفة ومزيتها. والثاني لأنه يمكن الناس من الحصول على الحد الأقصى من الحرية، ويتيح لهم استخدام هذه الحرية في أوسع المجالات وأشدّها تركيزاً، إن الفيزياء تفرد الناس في طرق ضيقة ومسدودة، مقلدة المسارات العادية المتتوية لطبيعة، أما طرق الحكم فهي واسعة في كل مكان. (ص ٩٥).

والقسم الثاني من الميتافيزيقا هو البحث في العلل الغائية. وهذا القسم - فيما يرى بكون - لم يهمل. وإنما وضع في غير مكانه فحسب، فينظر إليه على أنه في الفيزياء لا في الميتافيزيقا. وبكون يرفض ذلك، لأن إدخال العلل الغائية في مجال الفيزياء قضاء عليها. وهذا لا يعني أن بكون يرفض العلل الغائية أو ينكر البحث التأمل

فها ، وإنما يريد أن يبقى على مجالها الخاص وهو الميتافيزيقا . (ص ٩٦)

هذا ملخص رأى يكون في المعرفة عموماً والميتافيزيقا خصوصاً . وبعد ذلك تساءل :

هل نقد إنجلز للميتافيزيقا موجه إلى تصور يكون

للميتافيزيقا ، أى إلى الفيزياء العامة بدلاً من أن يوجه

إلى الميتافيزيقا التقليدية ؟ أم أن إنجلز كان يقصد في

الواقع منهج يكون في مجموعه ؟ لننظر في

الأمر لنرى إن كانت ميتافيزيقا سيكون تستحق اتهامات إنجلز وانتقاداته أم لا ؟

إن وصف سيكون للميتافيزيقا بأنها بحث في

الصور الثابتة والعلل الغائية ، وخاصة فكرته التي

موادها أن الميتافيزيقا تتناول الصور الثابتة والمجردة ،

في مقابل الفيزياء التي تتناول الأشياء المادية التي

تتغير ، قد يبرر نقد إنجلز له . ولكن بما أن هذا

التمييز قد وجد أيضاً عند أرسطو ، الذى يبجله

إنجلز ويصفه بأنه إمام الديالكتيكيين ، فن غير

الإنصاف ولا العدل أن يلام سيكون وحده على

قوله بنفس التمييز الذى قال به أرسطو . فضلاً

عن أن يكون كان يرى أن الميتافيزيقا يمكن

مقارنتها بالفيزياء ، فهو لم يقل بثبات الطبيعة وعدم

قابليتها للتغير ، ولم يهمل ملاحظة الأشياء الملموسة

المتحركة في العالم .

صحيح أن الصور التي جعلها موضوع بحث

الميتافيزيقا صفات أولية أكثر منها صوراً للجواهر .

ولكن يجب أن نذكر له استخدامه للمنهج التحليلي ،

فهو حق تماماً في أن يذهب إلى أن صور الجواهر ،

من الصعب بحثها . ولا بد من تأجيل هذا البحث

حتى تنتضح الصور الأولية المجردة والتي تؤلف

صور الجواهر ذلك أن البحث بدون تحليل

لصور الجواهر للموسم العينية مثل الأسد ،

لا بد وأن يحقق كما حدث لنظرية أفلاطون في المثل ،

التي ضاعت من عالم الظاهر . وهناك شك في أن

ديالكتيك إنجلز الذى ما هو إلا إدراك الوجود في

مجموعه ، بحث يهتم بصور الجواهر كنظرية

أفلاطون في المثل ، فإنجلز قد ذهب — كما رأينا —

إلى أن التأمل اللا علمي عند اليونانيين القدماء الذين

هم ديالكتيكيون بالطبيعة ، لم يفسر الظواهر الفردية ،

ولذا وجه مثل هذا التأمل إلى الوجود في مجموعه ،

فإنه يستحق اسم ديالكتيك ، ولكنه يكون بذلك

شبهاً بالحدس الصوفي ، أى أقل في المرتبة من

المنطق التحليلي للملكة الفهم ، بدلاً من أن يكون

منطقاً للعقل . إن الديالكتيك يقوم حقيقة على

القضاء على التقابلات المتناقضة ولكن لن يكون

تمت رفع ديالكتيكي حقيقي بدون تقابل سابق ،

فالإدراك المباشر للوجود في مجموعه ، حيث

لا تتوسطه التحديدات الثابتة للفهم ، سيؤدي

ضرورة إلى الصوفية . إننا قد نسميه ضرباً من

التأمل ، ولكنه ما هو بديالكتيك على الإطلاق .

فضلاً عن أن ميتافيزيقا سيكون مجرد فرع من فروع

الفلسفة الطبيعية وحسب . وبالطبع ، لانستطيع أن

نجد ديالكتيكا عند سيكون ، ولكننا لانستطيع أن

نحكم على فلسفته في مجموعها بأنها لاديالكتيكية

وميتافيزيقية ، على أساس أن فرعاً معيناً من الفلسفة

الطبيعية يهتم أساساً بتحليل الصور .

وميتافيزيقا سيكون تقابل العلم الطبيعي الميكانيكي

طالما أنها تهتم ببحث العلل الغائية . ولكن إنجلز

نفسه يعارض أيضاً النظرية الميكانيكية ، ويصفها

بأنها ميتافيزيقية . لذلك فنقد له ليكون لا يمس هذه

النقطة . وبما أن سيكون يرى أن النظرية الميكانيكية

يمكن مقارنتها بالنظرية الغائية ، فلانستطيع أن

نحكم على هذا — أن نقول بأن ميتافيزيقا غائية . وبما

أن الديالكتيك يرى إلى رفع النظرية الميكانيكية

والغائية ، فلا بد أن ننظر إليه على أنه تطور لفكر

سيكون أكثر منه معارضة له .

أما بعد ، فإن العمل على تقويض كل شيء

في مجال من مجالات الفكر الأساسية كالميتافيزيقا

ربما كان على حد تعبير هيدجر أمراً يشير إلى الضحك

ولاً معنى له .

محمود رجب

# الفكر العلمي المعاصر

دكتور عبد الحليم منتصر

● في القرن الحالى ، وقعت حربان عالميتان  
كان لهما أثر بالغ على الفكر العلمى واتجاه  
البحوث العلمية ، فقد نشطت الصناعات الحربية  
الكثيرة ، كما نشطت صناعة المسود البديلة  
وصناعة آلات الحرب والدمار .

● يعمل الفكر العلمى المعاصر كل ما من شأنه  
أن يوفر أسباب الرخاء والرفاهية للجنس البشرى ،  
فضلا عن توفير الاحتياجات الضرورية من مأكلا  
ومشرب وملبس ، وإنه فى الوقت نفسه ليهلئ  
بالإنسان فى الفضاء المريض يريد أن يفزوه ولعله  
أن ينجح فى الوصول إلى القمر والكواكب ،  
ومن يدري فقله أن يقيم حضارة هنا وهناك  
كذلك لى أقامها على الأرض .





- ١ -

يحسن بنا قبل أن نعرض للامح الفكر العلمى  
المعاصر ، أن نحدد مدلول كلمة « علم » فقد كانت  
تطلق قبلا على المعارف بصفة عامة أيا كان لونها ،  
ومهما تكن طبيعتها ، سواء كانت معارف أدبية ،  
أو دينية ، أو فلسفية ، أو علمية بالمعنى الذى يصطلح  
عليه الآن ، فقد حدد الاستعمال الحديث مدلول  
كلمة « علم » وهى المقابلة للكلمة الأفرنجية « سايانس »  
وغدت تختص بلون معين من المعارف ، يتضمن  
التجربة ، والملاحظة ، والاختبار ، هى ما تسمى  
الآن بالعلوم الطبيعية ، من كيميائية ، وجيولوجية ،  
ورياضية ، وفلكية ، وطبيعية ، ونبات وحيوان ،  
وتطبيق هذه المعارف فى الهندسة ، والزراعة ،  
والطب ، والبيطرة ، والصيدلة وما إليها :

وقد تعددت هذه العلوم وتشعبت « حتى غدا  
من المستحيل على عالم واحد ، أن يلم بأطرافها ، أو  
يحقق فتونها ، بل لقد تعددت فروع هذه العلوم ،  
وتشعبت أصولها ، وأصبح مستحيلا كذلك ، أن  
يتقن « علم » واحد ، منحى كاملا من مناحيها ،

ولكن حسب أن يقوم على قدرة واحدة من قدراتها  
أو يقف على رافده واحدة من روافدها ، فهل من  
ويضيف إليه ، ما استطاع إلى الإضافة سيلا .

نعم لقد اتسعت مجالات العلم ، وإنها لتشمل  
اليوم التفاعلات الذرية ، واستعمالات الذرة في السلم  
والحرب ، كما تشمل العمليات العقلية الرياضية ،  
التي تتعلق بقوانين الحركة مثلا ، أو بتحركات  
الأفلاك والكواكب والأجرام السماوية في مداراتها  
المختلفة ، كما تشمل دراسة هجرة الحيوان والطيور  
والأسماك ، أو دراسة الكائنات الفيروسية ، التي  
بلغت من الدقة والفضالة حداً كبيراً ، حتى لتعتبر  
أصغر من البكتيريا بمراحل ، ثم إنها تنفذ من خلال  
المرشحات ، ولا تكاد ترى إلا بالمجهر الإلكتروني ،  
الذي يكبرها عشرات الألوف من المرات . وإنها  
لتسبب مئات الأمراض للإنسان والنبات والحيوان ،  
وتشمل المعارف العلمية كذلك التفاعلات الكيميائية  
المختلفة وإرسال القذائف الصاروخية ، والأفكار  
الصناعية ، وسفينة الفضاء ، وغزو الفضاء ، إلى  
غير ذلك من معارف ليس إلى حصرها من سبيل ،  
ويبدو من المستحيل وضعها تحت عنوان واحد .

إلا أن العقل البشري ، استطاع بما أوتي من  
قدرة وموهبة ، وما اكتسب من خبرة ، وحريّة  
ومرانة ، استطاع أن يصنف هذه المعارف ، وأن  
يجمع أشتناها ، وأن يولف بين بعضها وبعض ، يحكم  
ما بينها من وشائج ، ويوضح ما يربطها من صلات ،  
واستطاع كذلك أن يجمع الحقائق ويسجل الملاحظات  
ويجرى التجارب ، والملاحظات والاختبارات ،  
وأن يستنبط القوانين والنظريات والفروض ،  
يستقرؤها مما لديه من بيانات وملاحظات ونتائج  
لتجاربه واختبراته . . . . . وسميت هذه السلسلة  
المنطقية التي تصور التفكير المنطقي ، والتي تجعله  
ينجح النجح السوي ، سميت بالطريقة العلمية  
وجعل العلم ينمو ، ويتفرع ، ويمتد ،



اينشتين

ويستكشف آفاقاً جديدة . . . . حتى ليقول القائل  
إن العلم يصنع المعرفة ، لأنه يتضمن التجارب  
والملاحظات والملاحظات التي تستنبط منها القوانين .

وعن طريق البحث العلمي المنظم ، والاستقراء المنطقي  
لنتائج البحوث ، تجمعت ركام هائلة من المعارف  
العلمية إنما لنتائج بحوث يجرىها العلماء منذ أجيال  
وأجيال ، ولا مرء في أن النتائج العلمية متصل  
بعضها ببعض ، ومتعلق بعضها ببعض ، ومن هنا  
كانت أهمية دراسة العلم ، ومعرفة تاريخه وتطوره  
على مر العصور .

وينبغي أن نعترف أن بعض الموضوعات العلمية  
ليس من المفيد كثيراً الرجوع فيها إلى تاريخ قديم ،  
وذلك مثل المعارف المتصلة بالطبيعة الذرية ، فليس  
من المفيد كثيراً أن نرجع إلى أعمال ديمقريطس ،  
أو آراء جابر بن حيان ، أو حتى نظرية دالتون ،  
ولكن من الضروري دراسة أعمال العلماء المحدثين من  
أمثال « ماكس بلانك » ، و « ألبرت اينشتين » ،

و « نيلز بوهر » و « فرى » و « أوبنهايمر » وغيرهم .  
ومع ذلك فلكي نذكر ضمانة أكدا من المطامات  
الذرية التي يأتيها فيها العلم كل يوم بجديد ، فذكر  
أنه قرئ في أحد المؤتمرات « مقالة في بحوث السلام »  
التي عقبها أخيراً نحو ألفين من البحوث المبكرة ،  
وإذا عرفنا أنه قد قرئ في مؤتمر سابق له بمائتين  
ألفين نحو ألفين آخرين ، أدركنا صعوبة متابعة  
هذا اللون من البحوث حتى على المختصين .

ومع ذلك فينبغي أن نذكر أننا لا نستطيع أن  
نعمل صرح العلم ، إلا عن طريق الإضافة إلى المعارف  
السابقة ، وكما يقول « أوجست كومت » إن تاريخ  
العلم ، هو العلم نفسه ، وأنه لا بد لنا أن نغشى في  
دراسة تاريخ العلم منذ عرفه الإنسان ، لتدرك مدى  
أهمية الفكر العلمى المعاصر .

— ٢ —

ويعنى العلم الذى نعينه بدراسة ظواهر الحياة  
والأحياء ، وظواهر الطبيعة المختلفة من كون  
وكائنات ، من جماد وحيوان ونبات وإنسان ، من  
أرض ، وماء ، وهواء ، وكواكب ونجوم ،  
وأفلاك ، ويكون ذلك عن طريق حواسنا بالمشاهدة  
والتجربة والاختبار ، وقد استطاع العلم بطرائقه  
وأجهزته وأدواته وقياساته أن يزيد من دقة حواسنا ،  
بما ابتكر من وسائل تقنية وبذلك توصل إلى تقديرات  
وقياسات ، ما كان لحواسنا أن تبلغها ، لولا هذه  
الوسائل وتلك الأجهزة فقدر يحيط الأرض ، وعرفنا  
كرويتها ، وقدر وزنها ، وعرفت أبعاد الأجرام  
السماوية عن بعضها البعض ، وعرف ما فيها من  
عناصر ، وما يكتنفها من أجواء ، وعرفت تغذية  
النبات ، وفعل الغدد الصماء ، وأثر الهرمونات  
والأنزيمات ، وعرف ما بالمادة من فراغ ، وحركة  
الذرات ، وانحراف الضوء ، وتركيب الخلية ،  
والعوامل الوراثية ، والقذائف الصاروخية ، والقنابل  
الذرية ، والقوة النووية . . . الخ .

ويذهب البعض إلى أن فرانسيس باكون  
( ١٥٦١ - ١٦٢٦ ) ، إنما هو مبتدع ما يسمى  
بالطريقة العلمية ، وقد ثبت أن عدداً من العلماء العرب ، كابن  
الهيثم ، وإخوان الصفاء وغيرهم ، سبقوا باكون  
بمئات السنين ، في الأخذ بالطريقة العلمية ، وهم  
تخصص في جميع المجالات ونقطة معينة ، وإجراء  
التجارب ، وتسجيل المشاهدات والملاحظات ، ثم  
استقراء النتائج المنطقية حتى تخرج الأحكام منهجية مع  
المنطق والواقع ، ثم تستنبط القوانين أو النظريات والفروض .

وبدل تاريخ العلم ، على أن الذين اتبعوا الطريقة  
العلمية ، هم الذين كتب لهم التوفيق والنجاح ، لأنهم  
عرفوا طرائق الأقدمين ، والصعوبات التي واجهتهم ،  
والأخطاء التي وقعوا فيها ، وكيف تغلبوا على  
الصعاب ، وكيف صححوا الأخطاء ، بل عرفوا  
كيف اختار السلف نقاط البحث ، وعلى أى  
الأسس كانت معالجة العلماء السابقين لها . والعالم  
الحق يزدهيه التواضع ، فلا يدرك مدى غنى عمله  
وأصالته :

ولعل الحال كذلك مع الشاعر الذى يختار  
الألفاظ وينسقها في أبيات من الشعر ، يحلو جرسها  
ويولد سماعها ، أو الفنان الذى ينتخب الألوان ،  
ليؤلف بينها ، ويرسم صورة تسر الناظرين ،  
فاختيار العلم والشاعر والفنان ، إنما توجهه معارفه  
وخبراته السابقة وتجاربته في نفس الحال الذى يتوخى  
العمل فيه ، ولا شك أن العالم حين يختار مجال تجربة  
أو عملية أو نظرية إنما يستوحى أسسها ، مما مر من  
أشبابها ، ومع ذلك فقد يصل إلى نتيجة جديدة هي  
إضافة للمعارف السابقة . والإضافة إلى المعرفة  
البشرية ، إنما هي شرف يتنميها العلماء . وقد تفتح  
التجربة أمامه ميادين جديدة للبحث ، لم تكن غايته  
أول الأمر . إلا أن الخبرة العلمية ، بالغة ما بلغت ،  
والدراسة بتاريخ العلم ، مهما يكن شأنها من كمال  
وتمام ، وتعليل الظواهر مهما يكن محمداً ، كل





وداود الانطاكي ، والجاحظ ، والكندي ، وابن مسكويه  
وابن رشد ، والقفاري ، والبتاني وغيرهم .

فالعلم الإغريقي لا بد أن قد سبقته علوم  
ومعارف ، هي ما عرف من علم مصري قديم وأشوري  
وبابلي ، وفارسي ، وصيني وهندي وفينيقي - ومع  
ذلك يصر بعض المؤرخين على تسميته بالعلم مجهول  
التنسب مع أن جذوره معروفة ممتدة هنا وهناك ،  
وقد اعترف « هيرودوتس » أن كثيراً من علماء الإغريق  
كانوا يقضون شطراً من حياتهم على ضفاف النيل .  
وإذا اعتبرنا بدء التفكير العلمي لدى الإنسان  
في العصر الذي يرمزون إليه بالعصر الحجري عندما  
صنع إنسان ذلك العصر أدوات وأسلحة ، ذات  
أشكال وصور مختلفة ، مما يدل على أن تفكيراً في  
شكلها قد سبق صناعتها ، وعلى أن صانعها قد فكر  
في الهدف الذي كان يبتغيه ، ولا شك أنه حاول  
وأخفق عدة مرات ، وعندما عرف الإنسان ،  
كيف يجرب ويخطئ ثم يصيب ، فانه عرف الطريق  
إلى حل مشاكله وبالتالي عرف الطريق إلى العلم .

ومنذ نحو ثلاثين ألف عام عرف الإنسان كيف  
يصور الحياة ، وكان في حالة حركة أو طراد صيد  
ونحول الإنسان مع الزمن من جامع غداء يلتقطه من  
حب وشجر وفاكهة وثمر إلى منتج غداء يفيض عن  
حاجته حين عرف الزراعة ، وكان ذلك منذ حوالي  
خمس عشرة ألف عام ، ثم عرف الأوقات الملائمة  
للزراعة ، وتلك التي تلائم الحصاد ، وربط بين  
أوقات العمل والراحة ، وبين الليل والنهار ، وطلوع  
القمر وغروبه ، وبين أوقات الزراعة وفصول  
السنة ، وحركات الشمس والقمر ، ومع ازدياد  
ال عمران ظهرت معيشة الجماعات ، وصارت الحاجة  
لتحديد الأوقات أوثق ، وظهرت الحاجة إلى معرفة  
الأيام والشهور والسنين .

وانتقل الإنسان من عصر الحجر إلى عصر

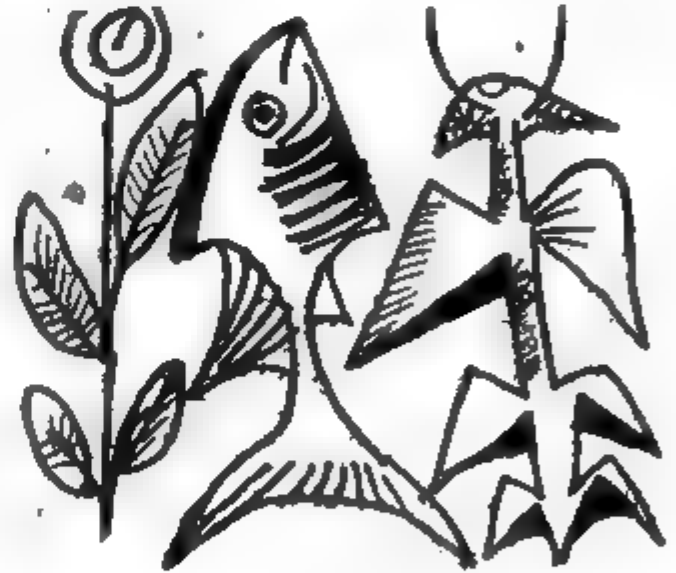
ذلك وحده ، لا يمكن أن يجعل من الإنسان عالماً  
مكتشفاً . كما أن اختيار الألفاظ والألوان لن يجعل  
من الإنسان شاعراً أو فناناً . ولكن العلماء النابهن ،  
وكذا الشعراء والفنانين ، إنما تصوغهم الخبرة  
والمراة والدراسة ، ولا بد من موهبة القادرة على  
الحكم على الأشياء ، فهذه الموهبة القادرة ،  
ضرورية للمبدعين من العلماء والفنانين والشعراء .  
من أجل ذلك كان العلم فريداً بين المعارف الأخرى  
لا يتعلم من الكتب ، ولكن بالممارسة الفعلية لتجارب  
والمشاهدات والظواهر ورحم الله « البغدادي »  
الذي كان يوصي تلاميذه بعدم التحويل على  
الكتب في تحصيل العلم . وكذلك كان جابر  
ابن حيان يوصي بالتجربة والاحتياط لها ، وعدم  
التحويل إلا عليها ، « فان لكل صنعة أساليبها » .  
وقد تبين أن كل مكتشف كبير ، قد تابع بحوثه  
وتجاربه بطريقته الخاصة ، ضمن الإطار العام  
لتفكير العلمي والطريقة العلمية الصحيحة .

- ٣ -

ومن رأى بعض مؤرخي العلم من الغربيين أنه  
يمكن تقسيم العصور العلمية ، إلى عصرين رئيسيين  
الأول : العصر الإغريقي ، ويمتد من عام ٦٠٠  
قبل الميلاد ، حتى عام ٢٠٠ ميلادية . أما العصر  
الثاني : فهو عصر النهضة الأوروبية الحديثة ، التي  
تبدأ من عام ١٤٥٠ م والتي تعيش الإنسانية في  
فيضها حتى الوقت الحاضر ، عل أن هؤلاء قد أغفلوا  
عصر ما قبل الإغريق من مصريين وأشوريين  
وبابليين وغيرهم ، كما أغفلوا العصر الإسكندري  
الذي أعقب العصر الإغريقي كما أغفلوا العصر الإسلامي  
الزاهر الذي ازدان بأعمال ابن سينا وابن الهيثم ،  
والرازي ، والبغدادي ، وجابر بن حيان ،  
والبيروني والطوسي والبوزجاني ، والمجريطي  
والخازن ، وابن خلدون ، وابن يونس ،  
وابن حنبل والجندكي ، والناقشي ، وابن البيطار ،

المعدن ، وعرف استخلاص المعادن من خاماتها ، وعرفت مصر أصول الزراعة ، وحسب أهلها فيضان النيل ومسحوا الأرض ، وعرفوا التحنيط والتشريح وفنون البناء ، وولدت هذه المعارف الفلكية والهندسية والطبية على ضفاف النيل .

وبازدياد العمران ، وتشابك المصالح ، وازدهار التجارة ، ظهرت الحاجة إلى معرفة الأعداد وتقدمت الكتابة المصورة التي سجلت في مصر على أوراق البردى وعلى جدران المعابد والمياكل والأهرامات ، ونشأت الحضارات على ضفاف نهر النيل وما بين النهرين ، وما وراء النهر ، وازدهرت علوم الفلك والرياضيات والتعدين والحساب وقسمت الدائرة إلى ٣٦٠ درجة . وعرفت مسيرات الكواكب وانتقلت هذه المعارف إلى الإغريق .



— ٤ —

انتقلت هذه المعارف ، التي يصفها بعض المؤرخين ، بأنها كانت خبرات ومهارات . إلى الإغريق الذين صاغوها صياغة إغريقية ، ووضعوا لها النظريات والفروض ، وبدأ عصر العلم الإغريقي منذ القرن السابع قبل الميلاد ، وسطع من علماء هذه الحقبة ، طاليس ، واناكسمندر ، واناكسيمونس

وفيثاغورس وإبقراط ، وديموقريطس ، ثم سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ألفوا في الهندسة والطب والفلك والرياضيات والنبات والحيوان والمعادن عدا الفلسفة والمنطق والأخلاق وما إليها . ومن حسن حظ هؤلاء العلماء أن ظلت مؤلفاتهم مقروعة بلغتها الأصلية ، فضلا عن ترجماتها إلى اللغات الحديثة .

وموت الإسكندر ، وموت أرسطو من بعده بعام واحد عام ٣٢٢ ق . م تفرق خلفاء الإسكندر في أرجاء إمبراطوريتهم ، ولعب الاضطهاد السياسي دوره في تفرق العلماء الإغريق وهجرة كثير منهم ، وانتقل عدد كبير منهم إلى الإسكندرية ، وكانت مصر من نصيب البطالمة ، وكان هؤلاء يحبون العلم ويرعون العلماء ، وأنشئت جامعة الإسكندرية القديمة وازدهت بعدد كبير من العلماء ، نذكر منهم بطليموس ، وبابوس ، وإقليدس ، وأرشميدس ، وجالينوس ، وديسقوريدس ، وهيرون ، وثاؤن وابنته هوباتيا ، وميروفليس في التشريح ، وأرسطرخس الذي سمي كوبرنيق العصر القديم ، وأبولينوس الذي ألف كتابه الجامع في الرياضيات وبركليز ، وأوريباسوس صاحب كتاب الجامع في الطب الذي نقله إلى العربية عيسى بن يحيى .

وظلت الاسكندرية منارة العلم عدة قرون يشع منها نور العلم والعرفان وبقيت جامعتها ومكتبتها ومتحفها ، كبة لطلاب العلم من كل حذب وصوب وكانت مجلدات مكتبتها تعد بمئات الألوف ، واشتهر علماء الاسكندرية ببحوثهم ودراساتهم في الفلا والطب والهندسة والرياضيات والطبيعة والنبات والتشريح وغيرها من علوم وفنون ثم لعب الاضطهاد دوره مرة أخرى ، وكان هذه المرة اضطهاداً دينياً ، وقع بين المسيحيين والوثنيين ، فهاجر العلماء مرة أخرى ، ولكنهم اتجهوا هذه المرة نحو الشرق ملوّنين بمدينة الرها .

ثم ظهر الإسلام وسطع ، واتسعت رقعة الإمبراطورية العربية ، وامتدت يوماً من مشارق

الصين شرقاً ، إلى مشارف فرنسا غرباً ، وسيطرت الحضارة العلمية الإسلامية ، وكانت بغداد حاضرتها ومنها امتد نور العلم نحو الحواضر العربية ، في دمشق والقاهرة والقبروان وقرطبة ، وعن طريق الأندلس انتقل العلم إلى أوروبا ، وأنشئت الجامعات والمعاهد العلمية في عصر النهضة الأوروبية :

— • —

وما أن استقرت الدولة العربية الإسلامية حتى أخذ المسلمون ينهلون من موارد العلم ، وترجموا الكتب الإغريقية والفارسية والسريانية ، ونقلوا الذخائر العلمية إلى اللغة العربية وأنشئت المدارس والمكتبات ودور العلم ، وبلغ عهد الترجمة في عصر المأمون أوجه ، لأن الخليفة نفسه كان عالماً وبلغ من تقدير الرشيد للعلم أنه كان يقبل الجزية كتباً ، كما بلغ من تقدير المأمون للعلم أنه كان يدفع وزن ما يترجم ذهباً ، وتنافس الخلفاء والأمراء والحكام في تقدير العلم والعلماء ، والانفاق بسخاء على دور العلم والمكتبات ، والاغداق على العلماء ورعايتهم ،



وكان الخلفاء يحضرون مجالس العلم ، وتقدم المناظرات بين أيديهم ، وأوقفت الأوقاف السخية على دور العلم والمكتبات ، وكان بيت الحكمة في بغداد ، ودار الحكمة في القاهرة ، ودار العلم في الموصل ، والجامع المنصور في بغداد ، والجامع الأهوي بدمشق والجامع الأزهر بالقاهرة ، وجامع القبروان بتونس بمثابة جامعات يحج إليها طلاب العلم من كل الجهات ، وفي هذه البيئة العلمية ، نشأ عدد من العلماء العرب ، يزدهى بهم العلم في كل عصر وآن ، شاركوا مشاركة فعالة في بناء النهضة العلمية ، سخطوا بالإنسانية خطوات فسيحة في سبيل الحق والتقدم ، نستطيع أن نعد منهم عشرات بل مئات ، يقولون إلى علماء العصر الحاضر ، منهم من يوضع مع جاليليو ودافينشي ، وباكون وديكارت ونيوتن في كفه ، ومنهم من يرجع هؤلاء ، حتى قبل بحق إنه لولا أعمال العلماء العرب من أمثال ابن الهيثم ، وابن سينا ، والبيروني والرازي والخوارزمي والبتاني والكندي والبوزجاني والطوسي والحازن ، وابن حمزة ، وابن يونس ، والغافقي وابن البيطار ، وداود ، والمجريطي ، والجلدكي وغيرهم لاضطر علماء النهضة الأوروبية أن يبدأوا من حيث بدأ هؤلاء ولتأخر سير المدنية عدة قرون .

وقد اتسم الفكر العلمي في العصر العربي الإسلامي ، بغزارة الإنتاج ، فقد نقل العلماء العرب التراث الإغريقي ، وزادوا عليه وأضافوا إليه ، واعترف لهم بالفضل والسبق في كثير من ميادين العلم من طب وتشريح وهندسة ورياضيات من حساب وجبر وهندسة ومثلثات ثم النبات والحيوان والصيدلة والمعادن والفلك . وظلت مؤلفاتهم المراجع المعتمدة لدى جامعات أوروبا حتى القرن السابع عشر .

— ٦ —

ثم بزغ عصر النهضة الأوروبية ، وسطع في سماءها ، أعلام قادوا الحركة العلمية ، ووجهوا الفكر

العلمى وجهة حكيمة ، لقد ظهر عدد من العلماء كان لهم أعظم الفضل في تقدم العلم من أمثال جاليليو ودافنشي ، وكبرنيق ، ونيوتن ، وباكون ، وديكارت ، ودالتن ، وداروين ، ولامارك ، ومولر ، وباستير ، واتسعت الحركة العلمية ، وتفرعت وامتدت لتشمل ما لا يكاد يقع تحت حصر من الموضوعات والمسائل العلمية ، وابتكر العلم من الأجهزة والأدوات ما يسر له التقدم وجعله يعلمو وثباً ، وغدونا نسمع كل يوم جديداً من الكشوف العلمية ، وانتقل الإنسان من عصر البخار إلى عصر الكهرباء ، إلى عصر الذرة والالكترون والمذياع والرادار والتلفاز ، ثم عصر الفضاء والصواريخ والأقمار الصناعية وسفن الفضاء ، وكان كشف المظهر في القرن السابع عشر مما خطا بالعلوم البيولوجية خطوات واسعة . ومع الزمن زادت قوة التكبير من عشرات إلى مئات ثم إلى ألوف المرات ، وكان اكتشاف المظهر الالكتروني نقلة هائلة في تقدم هذه العلوم ، وغدونا نتحدث في ثقة واطمئنان عن تركيب الذرات ، وعن الكائنات الفيروسية والبكتيرية وما إليها ، فإن قوة تكبير المظهر الالكتروني تصل إلى مائة ألف مرة ، وتجلت قدرة الخالق في الكائنات الدقيقة كما تجلت في الكون الفسيح الذي يمتد إلى بلايين من السنين الضوئية ، كما يشمل بلايين من الأجرام السماوية التي تبعد عن بعضها البعض ملايين ومئات الملايين من الكيلومترات ، وغدونا نرسل الصواريخ المتعددة المراحل ، تنطلق نحو هذا الكوكب أو ذاك بسرعة تصل إلى ما يزيد على سبعة عشر ألفاً من الكيلومترات في الساعة ، وما يزال العلم يطمح في زيادة السرعة ، وحتى ليعتقد أن الرحلة إلى القمر لن تستغرق أكثر من ساعات معدودات ، وكان كشف الأجهزة المطيافية مما ساعد على معرفة ما بالشمس من عناصر ، كما كان كشف البنسلين ومشتقاته وأضرابه نقلة هائلة في غالية

الأمراض والتغلب عليها ، وعرفت المضادات الحيوية وكان لها أثرها في تقدم علوم الطب وعلاج كثير من الأمراض ، ومن قبله كان كشف مركبات السلفا التي كان لها شأن أي شأن في تقدم نواحي كثيرة من العلوم الطبية .

وفي القرن الحال وقعت حربان عالميتان ، كان لهما أثر بالغ على الفكر العلمي ، واتجاه البحوث العلمية ، فقد نشطت الصناعات الحربية الكثيرة كما نشطت صناعة المواد البديلة وصناعة آلات الحرب والدمار ، فسمعنا عن حرب الغازات وحرب الميكروبات والقنابل الذرية والأيندروجينية والكوبلتية ، كما عرفنا صناعة السكر الصناعي والمطاط الصناعي ، والبتروال الصناعي وغيرها من صناعات لا تكاد تقع تحت حصر ، فعندما حاصر الحلفاء ألمانيا ، ومنعوا عنها الترات الشيلي وهي مادة كيميائية لها أثرها في تسميد الأرض لتنتج أوفر غلة ، كما أنها تستعمل في صناعة المفرقات ، صنع العلماء الألمان الترات من الهواء الجوي ، وأنقلوا ألمانيا من انهيار سريع ، وعندما استعملت ألمانيا الغازات السامة في الحرب نشط علماء الحلفاء في كشف سرها ، واستعملوا الأقنعة الواقية منها وأنقلوا الحلفاء من تسليم سريع ، وفي الحرب العالمية الثانية صنع العلماء الألمان الألغام الممغنطة وسرعان ما كشف علماء الحلفاء أمرها ، وابتكروا من الأجهزة ما يبطل فعلها ، وفي الحرب العالمية الثانية كان المصكران عاكفين على كشف أسرار القوى النووية ، وأطلق الحلفاء ذلك المارد الجبار من عقاله وصنعوا القنبلة الذرية التي كان في إطلاقها فصل الخطاب في أغسطس عام ١٩٤٥ ، ووضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها ، فور إلقيائها ومنذئذ والصناعات الذرية تتقدم بخطى ثابتة سواء في ميدان السلم أو الحرب ، فغدونا نسمع عن المفاعلات الذرية التي تنتج العناصر المشعة من ذهب مشع ، ويود مشع ، وفسفور مشع وما إليها تستعمل في

علاج بعض الأمراض ، كما نسمع عن مفاعلات القوى ، التي تنتج طاقة قد تستعمل في إنتاج الكهرباء للإنارة أو في تقطير ماء البحر لتحويله إلى ماء عذب يسقى الزرع ، ويساعد على حل مشكلة اطعام السكان الذين يتزايد عددهم كل يوم ، والذين أصبح تزايدهم خطراً يهدد البشرية ، ولكن الفكر العلمي المعاصر يعمل جاهداً على حل هذا الاشكال من اعداب الماء البحر ليرى ملايين الافدنة من الصحارى فتنجح من الغذاء ما يكفي حاجة السكان المتزايد إلى الطعام ، وكذلك سمعنا عن إنتاج أنواع من الأسلحة الذرية من قنابل أيذورجينية أو كوبليتيية ، مما لا تعد إلى جانبها قبلة هيروشيا أو نجازكي شيئاً مذكوراً ، وابتكر العلم الأصباغ الصناعية ، يحضرها كيميائياً بدلا من نباتات الأصباغ التي كانت تشغل مساحات شاسعة تزرع الآن بنباتات للمحاصيل والخضروات والفواكه بدلا من نباتات الأصباغ . وكذلك ابتكر العلم الألياف الصناعية من نيلون وأورلون ، وبرلون ، وترلين وغيرها مما يشبه بالحرير أو الصوف أو النيل أو الكتان وبذلك توفر الأرض التي كانت تزرع بنباتات الألياف من قطن أو نيل أو كتان فاذا بها تزرع الآن بنباتات المحاصيل ، وكذلك ابتكر العلم المطاط الصناعي ليوفر ملايين الأفدنة التي كانت تزرع بنباتات المطاط ، فيزرعها بنباتات الفاكهة أو المحاصيل لتغذي الأقواة التي تولد كل يوم ، والتي تزيد بأكثر من مائة ألف في اليوم عن الذين يموتون .

وابتكر العلم في العصر الحديث كثيراً من الصناعات البترولية فقد يصنع من البترول ومشتقاته مئات ، بل ألوف المواد التي يستغلها الإنسان في رفع وسائل معيشته ، وفي توفير أسباب الراحة والرفاهية له ، وغدونا نسمع من يقول أن من السفه حرق البترول وقوداً وأن من الخير أن تصنع منه

الكيمويات البترولية التي تزيد في رفاهية الإنسان : وكذلك يعمل الفكر العلمي المعاصر كل ما من شأنه أن يوفر أسباب الراحة والرفاهية للبشرى فضلاً عن توفير الاحتياجات الضرورية من مأكلا ومشرب وملبس . وإنه في الوقت نفسه ليعمل بالإنسان في الفضاء العريض ، يريد أن يفزوه ، ولعله أن ينجح في الوصول إلى القمر أو الكواكب ومن يدري فله أن يقيم حضارة هنا وهناك كذلك التي أقامها على الأرض .

وإنه ليبتركر كل يوم جديداً في مختلف ميادين المعرفة العلمية ، وأنه ليستحيل حتى على المتخصص متابعة التقدم الهائل في كل مناحي الفكر العلمي ، وغدونا نؤمن بأن العلم هو الوسيلة الأولى والأخيرة لكل تقدم تحرزه الإنسانية في كل المجالات المختلفة . وكان لتقدم المواصلات وتقدم فنون الطباعة والنشر والإعلام أثرها في تعاون العلماء في حل المشاكل المختلفة التي تعترض تقدم الإنسان ، وصار العلماء في كل رجا من أرجاء الأرض يعملون متعاونين ، فيما يعتقدون من مؤتمرات وما ينشرون من نظريات وآراء وابتكارات ، وإنهم ليتعاونون في مجالات البحث العلمي على نطاق دولي ، مثل السنة الدولية الجيوفيزيكية ، والسنة الدولية للشمس الهادئة وما إليها مما يتيح لهم التعاون في تسجيل الرصدات والقياسات والتجديدات في مختلف الجهات .

وكذلك تتسع مجالات الفكر العلمي المعاصر لخير الإنسان ورفاهيته وتقدمه ، وكذلك قفز الإنسان بالعلم من عصر الحجر إلى عصر المعدن ، ثم من عصر البخار إلى عصر الكهرباء ثم إلى عصر الذرة والفضاء في حقبة لا تعد شيئاً مذكوراً بالنسبة لعمر الإنسان على الأرض ، إنها لا تزيد على واحد بالمائة من ذلك العمر ، ومن يدري إلى أي مدى يتقدم الإنسان بالعلم في المستقبل القريب ، علم ذلك عند الله والله ولي التوفيق .

عبد الحليم منتصر

أدب وفن



أدباء الطبيعة في الغرب

محمد عبد الله الشافعي



graven data  
a danger vat  
ava dragnet  
dan at grave  
vedanta rag  
aged rat van  
AVANT GARDE





ن . ساروت

عصر التكنولوجيا ، وتذهب إلى حد القول بأن الآلات الإلكترونية تستطيع أن تتركب لنا جملاً جديدة ، وتفتح عيوننا على إمكانيات اللغة من واقع العلاقات الجديدة بين الكلمات . وقد نلجأ بفراة الصياغات التي تخرج من الآلة ، غير أنها تؤكد أن هذه الآلات لا تصرف بطريقة صيانية ، وإنما تصرف على النحو الذي يصرف به الشاعر محمود . نحن هنا أمام شاعر يفاجئنا بتراكيب ومترادفات جديدة . وميزة هذه الآلة ، كما تؤكد الكاتبة الطليعية مارجريت ماسترمان ، أنها لا تتعب ، ذلك أنها تستطيع تزويدنا بتنوعات لا تحصى من الكلمات تنوعات يحلم بها الشاعر .

غير أن تجارب الطليعيين ، في ميدان الكتابة ، لم تقتصر على الآلة الإلكترونية ، وإنما كانت هناك تجارب من نوع آخر ، منها تلك التجربة التي ابتدئها و . س . بوروز أحد الكتاب الطليعيين التجريبيين . كتب بوروز مقالا بعنوان « الأساليب الأدبية لليدى سوتون سميت » بظن قارئه — لأول وهلة — أن الكاتب يمزج فيه . لكنه لا يمزج ، وتتلخص طريقته العجيبة في أنه يقوم بتجميع قصاصات من الجرائد والمجلات والكتب ، ويحاول أن يلصق هذا العمود إلى جانب ذاك ( برغم بعد المصطلحين والموضوعين ) هادفاً إلى إيجاد علاقة جديدة بين الكلمات ، وفوره

● إن الكلمات تعرف مكانها الصحيح أكثر مما تعرفه أنت . ها . وأنا أومن بأن الكلمات أشياء حية . مثلها مثل الحيوانات . وهي لا تحب أن يحبسها إنسان في صفحات . اقطع الصفحات في قصاصات وأطلق سراح الكلمات .

● وهناك من ذهب في تحرره إلى أبعد من ذلك ، ففكر في الكتابة أو التأليف التشكيلي . وفي هذا اللون الطليعي تتحول حروف الكتابة إلى صور ، ويصبح للصفحة المكتوبة منها التشكيل .

● إذا كان للأدب أن يلعب دوراً في عصر الفضاء الحال ، فإن مشكلته الأول تخلص في البدء بقبول الاشكال والأفكار الجديدة .  
زيكر يسكي

في جامعة مانشستر بالإنجلترا جهاز ألكتروني زوده الخبراء ببعض عبارات الغزل ، والتشبيهات ، ليروا ماذا يخرجهم لم من صياغات جديدة في الكتابة ، وفي التأليف الشعري بصفة خاصة . وقد تبدو المسألة — للوهلة الأولى — ضرباً من الجري المحنون وراء كل ما هو جديد ، لكن من يقرأ ما كتبه مارجريت ماسترمان عن هذه التجربة يحس أنها لا تمزح ●

### التأليف الإلكتروني

ومارجريت ماسترمان إحدى كاتبات حركة الطليعية ، وإن تكن في الحقيقة لا تعبر إلا عن اتجاه واحد من اتجاهات حركة الطليعية ، ذلك أن الطليعية سمات أخرى عديدة يمر عن كل سنة منها كاتباً بمجموعة من الكتاب . نتحدث ماسترمان عن استخدام الآلة الإلكترونية في « التأليف » ، وتدافع عن الآلة — عموماً — في



ج . د . د . سالينجر



ج . اوزبورن

لأنها صفحة لا يمكن مطالعتها بالطريقة التقليدية ، وإنما تحتاج إلى إمعان وتفرج وكأنها لوحة ، لوحة صعبة أحياناً : واللوحة قد تنقل المعنى بطريقتها الخاصة ، دون الحاجة إلى شرح وإيضاح ؛ وهكذا حققت حركة الطليعة ذلك العناق بين الأدب والفن ، بين الكتابة والصورة .

وتلقت الشعر الطليعي هذه الحرية الجديدة في الكتابة ، فلم تعد القصيدة اليوم تخضع لنظام السطور العادية المستطيلة ، المشوذة بالكلمات ، وإنما أصبح النص يرتقي - في ارتياح وبحبوحة - فوق الصفحة البيضاء . وفجوات هنا وهناك ، وكلمة واحدة في سطر ، وسطر آخر مائل ، وفقرة تأخذ الشكل الهرمي . وكل هذا لخدمة المعنى و « توصيل » القصيدة إلى القارئ توصيلاً تشكيمياً . وعلى العين - التي تتابع القصيدة الحديثة اليوم - أن تتجول في مساحة كبيرة ، وتقف عند الفجوات بين الكلمات ، وتقرأ معنى المساحة الموجودة بين السطور .

هكذا لم يعد هناك فاصل قط بين النص اللفظي - في أدب الطليعة - وبين تصميم التشكيل . وهكذا تمازجت المادة والصورة ، وأصبح القارئ مطالباً أن يقرأ كل شيء ، المكتوب وغير المكتوب ، وأن يتم بالمساحة البيضاء اهتمامه بالمساحة المملئة بسواد الكلمات لقد أصبح أمام

الوحيد هنا هو دور الاختيار واللصق والتجميع ؛ فهو يذكرنا بتلك المدرسة من مدارس الفنون التشكيلية ، التي تقدم إنتاجها الفني عن طريق جمع تذاكر « الأوتوبيس » ، مع غطاء زجاجة ، مع رباط حذاء : : الخ : وإيجاد علاقة مبتكرة بين هذه الأشياء ، والخروج بمعنى جديد ، والحصول على إشباع فني في الوقت نفسه .

ويؤمن بوروز بأن هذه الطريقة تجعل الكلمات تنطلق من إسمارها . فأت هنا لا تخضعها وتحبسها في قوالب ، وإنما تتفرج عليها وتوجد علاقات جوار بين سطور متباعدة ، وتنتج للكلمات أن يتعرف بعضها على بعض . وفي هذا يقول الكاتب الطليعي : « إن الكلمات تعرف مكانها الصحيح أكثر مما تعرفه أنت لها . وأنا أؤمن بأن الكلمات أشياء حية ، مثلها مثل الحيوانات . وهي لا تحب أن يحبسها إنسان في صفحات . اقطع الصفحات في قصاصات واطلق سراح الكلمات » .

### التأليف التشكيلي

وهناك من ذهب في تحرره وجرأته إلى أبعد من ذلك ، ففكر في الكتابة أو التأليف التشكيلي . وفي هذا اللون الطليعي تحول حروف الكتابة إلى صور ، ويصبح للصفحة المكتوبة منها التشكيلي .

إلى الحركة . ذلك أن الوقوف لا يقف خطره  
عند حد الوقوف وإنما الوقوف يؤدي - كما قال  
المؤرخ جيبون - إلى حركة إلى الوراء .  
ومن بين الذين دافعوا بقلمهم عن الطليعة دوجلاس  
كوبر الذي قال إنه ليس أضر بالمدنية أو الثقافة من الروح  
المحافظة ، أو الرغبة في الإبقاء على الحالة الراهنة .  
من أجل هذا تضم الطليعة أفراداً مفارمين ،  
مجددين ، يتبدلون على الجلود . والطليعة  
ظاهرة تظهر دائماً ، غير أن الفترة الزمنية  
لبقائها تختلف من جيل لآخر . فقد تظهر حركة

### The Computer's First Christmas Card

jollymerry  
hollyberry  
jollyberry  
merryholly  
happyjolly  
jollyjelly  
jollybelly  
bellymerry  
hollyhappy  
jollyMolly  
merryJerry  
merryHarry  
happyBarry  
happyJarry  
happyheppy  
berryjorry  
jorryjolly  
moppyjelly  
Mollymerry  
Jerryjolly  
bellyhoppy  
jorryhoppy  
hollymoppy  
Barrymerry  
Jarryhappy  
happyhoppy  
Boppyjolly  
jollymerry  
merrymerry  
merrymerry  
merryChris  
ammerryasa  
Chrismerry  
MERRYCHR  
YSANTHEMUM  
EDWIN MORGAN

لوحة صعبة ، لكنها محتمة بقدر صعوبتها . :  
وما عليه سوى أن يفك التباس والألغاز وفي  
بعض الأحيان استدعى الأمر أن يشترك في إعداد القصيدة  
وتصميمها شاعر وفنان تشكيل . هكذا أخذت  
الكتابة للطليعة من الرسم . غير أن الرسم الطليعي  
أخذ من الكتابة أيضاً .  
لقد تسببت الحروف والكلمات إلى لوحات  
الرسامين ، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ منها . هناك  
لوحة تقع فيها العين على كلمة "Café" ، بكل  
ما تحمله هذه الكلمة من إيماءات تكمل معنى اللوحة .  
وعمد الطوبوغرافيون ، من أنصار الفن الطليعي  
الجديد ، إلى بعثرة الحروف وإعادة تشكيلها على  
الصفحات . واستدعى هذا - من القارئ - انتباهاً  
وتركيزاً شديدين . غير أن رجال المطابع لم يضطربوا  
بالعبء الأكبر هنا ، وإنما اضطلع به الكتاب  
أنفسهم والرسامون :

لكن . . ما هي الطليعة ؟

لقد أثارت حركة الطليعة ضجة كبيرة ،  
ودفعت الناس إلى أن يلتفتوا موقفاً منها ، فأنت مع  
الطليعة ، أو ضد الطليعة . وإذا كان محور هذا  
المقال هو الطليعة في الأدب إلا أنه سيضطر بالضرورة  
- إلى التعرض للطليعة في ميادين الفنون الأخرى .  
ذلك أن هناك أفكاراً وموثرات متبادلة في هذه  
الميادين :

كان أفراد الطليعة فيما مضى ذوى نزعة نكاد  
تكون عدوانية محاربة . لكنهم اليوم أشبه بأعضاء  
ناد يشغل « البديروم » في أحد البيوت . وقد تقبلت  
الطليعة في صفوفها لأنك رائد أصيل يبدع مؤلفات  
أصيلة . لكنها قد تقبلت أيضاً لأنك نجح ، أو لأن  
مؤلفاتك تم عن مظاهر طليعية . وقد ذكرنا أن  
الناس إما مع الطليعة أو ضدها . والفن مع الطليعة  
يدافعون عنها لأنها تعبر عن الحرية ، والرغبة  
في فك القيود ، قيود الماضي بقوله ، والتطلع

طليعية سرعان ما يتقبلها الناس ويهضمونها، وبذلك تصبح مألوقة وينتفى طابعها الطليعي ! غير أن هناك حركة تظل طليعية لمدة خمسين عاماً ، وذلك إذا صمد الناس في مقاومتها .

فا الذى يميز الفنان الطليعى ؟

إنه لا يخاف ، ولا يستجدى الجمهور ، وهو يعمل - أساساً - لإرضاء نفسه أولاً ، ولا تعترف به السلطات والمجان الرسمية بسهولة . وقد كان هناك جمود فى المجتمع الأوروبى والبريطانى يعادى النزعة الطليعية . ثم حدث تحول بعد نهاية الحرب عام ١٩٤٥ ، وتفتحت العيون على كل ما هو جديد . غير أن الرغبة فى الجديد جعلت الكثيرين يتهورون ويفتعلون . وأصبح هناك جنون « الموضة » . وفشل الكثيرون فى التمييز بين ما هو جديد حقاً وما هو بدعة . ومن أجل هذا يقول دو جلاس كوبر : علينا أولاً أن نتأمل الطليعيين الأصلاء قبل أن ندعى قلدتنا على تفهم باقى الطليعيين وتميز الأصيل من الزائف . والطليعيون الأصلاء يضمون أناساً مثل سترافنسكى - شونبرج - جويس - باوند - براك - بيكاسو - موندرين - كاندينسكى .

#### الوجه الآخر للصورة

إلى هنا ينتهى كلام أحد المؤيدين لحركة الطليعية وهنا يحسن بنا أن ننقل إلى صوت معارض ، وهو لكلائسى سيجال الذى أعلن - منذ السطور الأولى لمقال له بعنوان « البيت المسكون » - أنه لم يهضم بعد التطورات التى طرأت على اللغة الإنجليزية فى مدى ١٥٠ سنة ، ومن أجل هذا لا يستطيع أن يهضم التطورات الجديدة فى الأدب . وهو يعترض - منذ البداية - على ما يسمى بحركة الطليعية ، لكنه يؤكد أن مؤلفاته تعتمد على أعمالهم ، أو تعتمد على ما أصيبوا به من فشل فى أعمالهم ! ووجودهم يشعره بفخر ومجده بقوة ، ويشعره فى نفس الوقت بحسد

وغضب كبير : ثم يطرح سؤالين : هل هناك ، حقاً ، طليعية فى الأدب ؟ وهل نفيد منها شيئاً ؟ وجوابه على السؤالين بالنفى . ثم يحسم القضية بقوله إن كل كاتب يتنكر « طليعيته » الخاصة به .

وفكرته عما يسمى بأدب الطليعية مأخوذة من الشاعرات والتروضة الأدبية ، والتليفزيون ، والسينما ، وقراءة الروايات الجديدة . وهو يؤكد أن طليعية اليوم أضعف من طليعية الأمس ، وأن رجال الطليعية المعاصرين ، يمكن شراؤهم بسهولة ، وأنهم أقل تعقلاً ، وأسلمين قياداً . وكثيراً ما يحدث أن يستغل إنتاجهم لأغراض تجارية . ومن أجل هذا تتسابق عليهم الأقلام ، والتليفزيون :

وعما يقيظ كلانسى سيجال ارتفاع أصوات كتاب الطليعية قائلين إن الرواية قد ماتت ، أو أن « الجملة » ، بالمعنى التقليدى للفظ « الجملة » ، قد أصبحت شيئاً عتيقاً . ويرد : فليؤمن بموتها من يشاء ، غير أنها حية بالنسبة لى . ويشير إلى قول زيكويسكى : « ... يتعين ، فى الفن ، تدمير الجملة ، ذلك أن الجملة لم تكن موجودة فى يوم من الأيام » . ويرد : إذا تركنا المنطق مؤقتاً قلنا مع ذلك إن الجملة كانت موجودة وإنها ستظل موجودة . ثم ينتقل المؤلف إلى قول زيكويسكى « إذا كان للأدب أن

يلعب دوراً فى عصر الفضاء الحالى فإن مشكلته الأولى تتلخص فى البدء بقبول الاشكال والأفكار الجديدة » . ويرد المؤلف بقوله : هراء . عتلمنا أكتب لا أهتم البتة بأن تلعب كتاباتى دورها فى « عصر الفضاء » . أما مشكلة الأدب الأولى ، حقاً ، فهي أن يؤدى وظيفته القديمة على أحسن وجه . وتتخلص هذه الوظيفة فى تذكر الواقع الممزق الأشلاء . ويضيف أن الأشياء التى « يكتشفها » معظم الطليعيين لا تصدق أن تكون أشياء عادية سوقية ، ونادر أن ترتقى إلى الدرجة التى تثيرنا معها . ويستعير المؤلف عبارة

وردت على لسان بول إيلوار في مقدمة « قلعة أوترانتو » فيقول إن الطليعة ، بالنسبة له ، « بيت من رخام أسود ، لا يصلح للسكنى ، لكنه مسكون بأشباح ! » ثم يلقي بقبلته : الواقع أن الكثرة الغالبة من جيش الطليعة تتألف من أشباه فنانين .

ولئن كان كلانسي سيغال ضد ما أسماه « شلوذ » الطليعة و « جنونها » . فما هو أسلوبه هو ، في الكتابة ؟ إنه في ذلك يقول إنني أكتب جملاً عادية أجمل بها ما رأيته وكيف رأيته . ولكي أحقق ذلك يتعين على أن أستخدم نثراً واضحاً ، راحياً ، سخيماً ، منظماً . ويعترف المؤلف بأنه قد يشارك الطليعة بعض نظرياتهم الأخلاقية أو مواقفهم تجاه العالم ، إلا أنه لا يسمح لنفسه بأن يكتب بأسلوبهم : والطليعة ، في نظره ، لا تفهم ساروت وغيرها ، وإنما تفهم كاتباً مثل هنجواي ! ..

#### أكثر من جماعة واحدة

سبقت الإشارة إلى أن للطليعة « سمات عديدة يعبر عن كل سمة منها كاتب أو مجموعة من الكتاب » . وبما يؤكد هذا وجود مدارس مختلفة في أوروبا وأمريكا يمكن أن تندرج كلها تحت حركة الطليعة . ومن أشهر ما نعرفه من هذه المدارس « جيل النقر » ( أو جيل الحوشيين ) Beat Generation في أمريكا ، ومن رواده الشاعر ألين جينزبرج الذي سنعرض له بعد قليل ، وكذلك مدرسة « الشباب الساخط » ومن روادها جون أوزبورن . والكاتب المسرحي جون آردين ، وتأتي بعد ذلك مدارس متناثرة في أوروبا منها مدرسة « الموقفيون » Situationists ، ومجموعة فيينا Vienna Group ، وأتباع مذهب الحرف Lettrism .

انظر إلى هذه الأسماء : جيل النقر ( أو جيل الحوشيين ) . . . الشباب الساخطون . . . الموقفيون . . . مجموعة فيينا . . . مذهب الحرف . هل هناك أكثر

من هذا دلالة على تعدد سمات الحركة الطليعية وراثتها ؟ إن الوقوف « هنيهة » عند كل جماعة كفيل بأن يضعنا أمام لوحة كاملة لأدب الطليعة ، إذ أن هذه الجماعات أشبه بالفسيفساء ( بالموزايكو ) الذي تعطينا أجزاءه في النهاية صورة كاملة ، وربما كانت صورة رائعة .

#### جيل النقر

يعد جيل النقر - الذي ظهر واستقر في أمريكا - أحد التيارات الطليعية في الأدب والفن ولقد ارتبط هذا الجيل بأسماء كثيرة منها الشاعر الغريب ألين جينزبرج : وله مقال أشبه ببيان « مانفستو » لحركة الطليعة كما يراها هو ، أو حركة الطليعة في أمريكا المعاصرة . والمقال أشبه بصرخة احتجاج قريبة من احتجاج الجيل الساخط في بريطانيا . وألين جينزبرج يكتب مقاله بطريقة طليعية : فقد ألغى النقط والفواصل ، وأدمج بعض الكلمات ، واختزل بعض الحروف ، محاولاً كتابة الكلمة كما تنطق لا كما هي موجودة في القاموس .

قلنا إن مقال ألين جينزبرج أشبه بصرخة احتجاج ، فهو يرفض فيه أشياء كثيرة . لكنه لا يمكن أن يعد هداماً ، ذلك أنه يقيم - بدل المباني التي ينادى بتدميرها - صرحاً قوامه الفرد ، أو بصورة أدق : روح الفرد . ذلك أن روح الفرد - على حد قوله - تتعرض اليوم لهجوم عنيف ، ومن أجل هذا ظهر جيل النقر ليدافع عنها . ولا يهم أن يظل اسمه جيل النقر ، فقد يسمى « الجيل الضائع » أو « الجيل الذي وجد نفسه » . . . الخ : والروح هي التي تميز الإنسان عن « الشيء » . وطلأ أن الإنسان ، بمشاعره الرقيقة ، يتعرض لهجوم سيظل الفن يعبر عن صرخة الاحتجاج ، أو البكاء ، أو التوسل . . . سيظل الفن يعبر عن « الذات » اللانهائية ، تلك الذات التي لا تزال تحس رغم وسائل الاتصال الجماهيري التي ابتدعها القرن العشرون . ويؤكد

مجموعة من الكتاب ( كما حدث في العصور الوسطى ،  
وبالنسبة لمسرحيات يورك الإلغازية ) . وذلك لأنه  
كانت هناك مشاركة في المعتقدات . كان الناس  
يؤمنون بشئ واحد . أما الآن فنحن موزعون . الجمهور  
لا يؤمن بشئ واحد معين على وجه التحديد .  
وعلى المسرحية أن تخاطب الذي يؤمن والذي  
لا يؤمن على السواء .

### الموقفون

وفي أوروبا تأسست سنة ١٩٥٧ حركة  
باسم « الموقفية الدولية » The Situationist  
International . فما هي أهدافها ، واتجاهاتها ؟  
إنها تهاجم نزعة التخصص التي تنظر إلى الفن  
كنشاط له طابعه الخاص . وهي تنظر إلى الحياة  
ككل وتهتم بالسلوك ، والسياسة ، وكل شئ . ومن  
ناحية الشكل تهدف هذه الحركة الطليعية إلى تدمير  
قيود اللغة ، وتشريع هذه اللغة ، والقضاء على  
« المودة » في أشكال الفن الحديث . وقد عقدوا  
العزم على إجراء تجارب في السلوك ، وخلق أنماط  
جديدة ، والتمتع بأكثر قدر من الحرية في الخلق .  
وكما ضاقوا بتخصص الفن ضاقوا بتخصص السياسة  
وما تزعمه السياسة من أنها هي التي تحل مشاكل  
العالم . إنهم يؤمنون بأن النشاط الإبداعي الذي  
سيارسونه ( وهو ليس بالنشاط الفني الصرف كما  
ذكرنا ، وإنما يشمل الحياة كلها ) هذا النشاط هو  
الأساس الوحيد لآمال عصرنا .

ويقول أحد زعماء هذه الحركة إنهم يرفضون  
قبول الأتباع ، ويصرون على تجنيد « العباقرة »  
فقط للقيام بالمهام الطليعية ، تلك المهام التي حددوها  
هم ، بأنفسهم . وهم يرفضون التنازل عن أي شئ ،  
ويرفضون التأقلم ، ومسايرة العصر ، ومسايرة  
الثقافة الحديثة . فإذا فشل أحد أعضاء الحركة في  
الالتزام بمبادئها طرد منها فوراً .

ومن أعمدة هذه المدرسة الفنان الدانماركي  
جورجين ناش Jørgen Nash الذي يتحدث عن

جينزبرج أن العمل الفني من صنع فرد ،  
وأنه مدموغ بطابع فرد واحد . ويعدد أسماء الكتاب  
الطليعيين في النثر : كيرواك Kerouac - بوروز  
Burroughs - سيلبي Selby . وفي الشعر :  
و. س. وليامز W.C. Williams - ألين جينزبرج  
نفسه Allen Ginsberg - كورسو Corso -  
كيرواك مرة أخرى - كريلى Creeley - وينرز  
Wieners - سنايدر Snyder . فلكل واحد  
من هؤلاء « طريقته الخاصة في التنفس » .

### الشبان الساخطون

ومن رواده جون أردن ، الكاتب المسرحي  
الإنجليزي ، الذي حاول التجريب في المسرح ،  
لأنه يطبق - على المسرح - فكرة شعرية لروبرت  
جريفز ، مؤداها أن الشعر إنما يحتفل بقوة الميلاد ،  
والخصوبة ، والجنس ، والنهاية الرقيقة في الحياة ،  
والموت وما يجلبه من حرمان ، والحياة التي  
تجدد بالموت . إن الشعر يحتفل بهذا كله  
ويقاوم به جوانب الحياة الأخرى ، يقاوم به  
القوة العدوانية ، والإرادة المستبدة ، والعالم  
المتعرج الوائق من نفسه . إن الشعر يدافع عن  
الخطوط المنحنية الرقيقة ويناهض بها الخطوط المستقيمة .  
ومن حق الكاتب المسرحي الجديد أن تكون له  
رسائله الخاصة ، المعقدة ، التي يريد أن ينقلها  
للجمهور . لكن ، عليه أن يغلفها في أشياء تهم  
الجمهور . عليه أن يتحدث عن السياسة ، ويميط  
اللائم عن الأمراض الاجتماعية ، ويتحدث عن  
الطريقة التي يعيش بها قطاع معين في المجتمع .  
ويتحدث أردن عن تجربته الشخصية فيقول :  
لست أنتمي إلى مدرسة . لست مرتبطاً بالكتاب  
الآخرين . كل ما يربطني بهم هو الصنعة . ليست  
هناك « مدرسة » وعلى المسرحيات أن تتحدث إلى  
الجمهور من خلال صوت كاتب فرد . كان من  
الممكن فيما مضى أن يكتب المسرحية الواحدة



## مجموعة فينا

ومن زعمائها روزراد باير الذى تحدث عن هذه المجموعة ونشاطها فى مقال أثر ألا يستخدم فيه الحروف الكبيرة فى بدايات الجمل . بل هو لا يستخدم الحرف الكبير فى أسماء الأشخاص أو أسماء البلدان ، مثال هذا أنه يورد اسم أحد أفراد المجموعة على النحو التالى : Hans Carl Artman ويكتب برلين هكذا : Berlin ويتحدث عن نفسه قائلاً : 1 ويدافع عن العمل الجماعى فى حقل الأدب والفن التجريبي ، ويتحدث عن الرغبة التى استبدت بهم : إنها رغبة فى التجانس والإجماع ، وزوال شخصية الكاتب فى سبيل التعاون والإنتاج الفنى الجماعى . هذا هو الذى ميز مجموعة فينا بالذات . التى ضمت بين أعضائها العازف والمؤلف الموسيقى والمهندس المعماري والمتخصص فى موسيقى الجاز . وكان منهم من يعشق السريالية و « الرومانتيكية القائمة » .

## مذهب الحرف

وقد قال عنه أحد رواده إنه مذهب خلاق ، شأنه شأن الكلاسيكية أو الرومانتيكية ، وهدفه هو إحداث ثورة فى كافة أشكال التعبير الفنى أولاً ، ليتمول بعد ذلك إلى إحداث تجديد فى الفروع الفلسفية والعلمية . ويتحدث هذا الرائد عن نشاط المذهب فى مختلف فروع التعبير :  
١ - مذهب الحرف فى الشعر : تخلى عن الكلمة ، واتجه إلى الحرف ، واهتم بالمدلول النغمى للحرف . كذلك اعتمد على الصمت الذى يتخلل القصيدة .  
٢ - مذهب الحرف فى الرسم والنحت : نبذ المذهب المحاكاة والتصوير والتشبيه واتجه إلى الحرف أو العلامات ، وأصبح للحرف أو العلامة معنى قائم بذاته . كذلك يعتمد المذهب على كل المواد الموجودة على الأرض ، سواء ما استخدم منها فى الماضى أو لم يستخدم أبداً .

مجموعة « المتمردون السبعة » التى تأسست عام ١٩٦١ فى جنوب السويد . ومقرها مركز تجريبى للأفلام ، والرسم ، والعمارة وتخطيط المدن ، والشعر والآثار ، والموسيقى . وكذلك ظهرت لهم مجلة طليعية عام ١٩٦٢ ، جاء فيها بيان وقع عليه الأعضاء نقتطف منه :

— أتعهد بأنى لن أضع قدمى أبداً — ومهما كانت الظروف — فى محبة للوقاية من القنابل الذرية . فن الأفضل أن أموت وأنا واقف وسط كل تراث البشرية الحضارى . . .

— مجتمعا له عقلية استهلاكية . إنه مجتمع يتحكم فيه أصحاب المال من كل صنف .

— ليست الحرب الحرارية النووية نفسها ، بل خطر هذه الحرب قبل وقوعها ، هو الذى يثبت إفلاس ساسة العالم إفلاساً تاماً . . .

ويتحدث ناش عن مطبوعات أخرى تكتبها هذه الجماعة وتنشرها ، قائلاً إن هدفها ليس تجارياً ، يقول أعضاؤها : « مهمتنا أن نتج — وبعد ذلك يتعين على جمهورنا أن يتحرك كى يصل إلى مطبوعات الموقفين » . ويتحدث عن الأفلام الطليعية التسجيلية ، وكيف أنهم صنعوا لها مهرجانات ، كذلك أقاموا معارض للصور . وهم بهذا يشبتون أن الفنان يجب أن يتخلص من قيود المطبعة التى تعتمد على الورق ، كى يكون حراً فى التعبير . وتؤمن هذه الجماعة بالاشتراكية ، إذ جاء فى بيانها ما يلى :

إن الاشتراكية ستنتشر بطريق أو آخر ولن يستطيع الإنسان أن يصوغ مستقبه ويتحكم فيه إلا إذا سلم بهذه الحقيقة . . . علينا أن ننزع أنفسنا من مبدأ الضرورة القدرية ، وأن نستعيد القدرة — من جديد — على الاختيار وتقرير المصير .

ويرد ناش على الذين يهاجمون مدرستهم « تلك المدرسة التى تستخدم الكلمة سلاحاً فيقول : إلى الذين يعتقدون أن المعركة الكلامية لا تستحق الجهد نريد أن نقول إن حرباً كلامية أفضل من حرب عالمية A word war is better than a world war

٣ - مذهب الحرف والرواية : من المعروف أن المذهب أدخل في الكتابة فن الرسم والصور الإلفازية والصور الفوتوغرافية والطباعة الغربية . وفي الرواية لا يصبح للكلمات أى معنى مباشر يفهمه القارئ بسرعة ، وإنما يتعين على القارئ أن يعتمد على تخياله ويربط بين هذه الكلمات وعناصر وأشياء أخرى غير موجودة .

٤ - مذهب الحرف والسينما : أحدث المذهب تنافراً جريئاً ، متعمداً ، بين الصوت والصورة .

وفي الصورة لاحظ أن الجزئيات تضيق أحياناً في غمرة الحركة السريعة . ومن ثم ركز على هذه الجزئيات وعزلها وأبرزها .

٥ - مذهب الحرف والمسرح : ألغى الحبكة والعقدة ، وعالج الديكور بجرأة .

تلك هي الجماعات الأربع التي تكون ما يسمى « بالطليلة » في دنيا الثقافة الغربية المعاصرة . . . إنها جميعاً صيحات غرضها الأول والأخير . . الحرية .

محمد عبدالله الشفقى

مات . . شيخ الأدباء المعاصرين



١٩٥٠

مات آخر من بقى من جيل مضى ، جيل الأدباء البناة الذين شيدوا صرح الرواية البريطانية في النصفين الثاني والأول من القرنين التاسع عشر والعشرين . . . إنه سومرست موم ، آخر حلقة في السلسلة الذهبية التي تضم بين حلقاتها أسماء كبيرة ، أسماء من طراز : جوزيف كونراد وجون جالزورزى « وكارين مانسفيلد وأوسكار وايلد ، وجيمس جويس ، و . ه . ج . ويلز ، ود . ه . لورانس . ولا شك أن إنجلترا يوم وارت ابنها البار الذي وقف حياته الطويلة على خدمة الكلمة الإنجليزية ، وأرته بكل إجلال وإكبار ذاكرة له كيف ناضل وكيف شيد وكيف بنى دون أن ينظر في سخط لا إلى الوراء ولا إلى الأمام .

عاش سومرست موم حياة طويلة وعريضة وعميقة ؛ رأى الكثير وعرف الكثير وعانى الكثير ؛ ومن الكثير الذى رآه وعرفه وعاناه شق طريقه في ميدان الكتابة الأدبية صغيراً في بادئ الأمر حتى مات وهو أكبر أديب في إنجلترا وشيخ الأدباء في العالم . والفريب في سيرة حياته أنه ولد في باريس ( ٢٥ يناير ١٨٧٤ ) حيث كان أبوه يعمل مستشاراً للسفارة البريطانية ، وغادرها بعد أن ماتت أمه ومات أبوه ليميش في إنجلترا وهو في العاشرة ، ثم سافر إلى هيدلبرج بألمانيا كيتم تعليمه الجامعي ، وأخيراً تخرج في كلية الطب ، ولكنه ضل طريقه إلى صدور المرضى ليجد طريقه إلى قلوب الناس . ترك المبيض يملك بالقلم . أما المادة فتوفرة لديه ، وأما الشكل فهو الرواية والمسرحية والقصة القصيرة . وبالفعل انمكت خبراته على شكل أعماله فتجلت في تلك الأعمال أنيقة باريس حيث ولد ، وبراعة الإنجليزية حيث عاش ، وتعمق الألمان حيث درس ، وسحر الشرق الفاضل حيث طاف . ومن هنا نبع اهتمامه بشكل أعماله الأدبية دون مضمونها ، ونبع رأيه في أن قيمة العمل الأدبي إنما تنحصر في الشكل أكثر من انحصارها في المضمون .

ولكن ما هو مضمون كتاباته ؟ وما هي فحوى رسالته في الحياة ؟ الواقع أن خير إجابة تقدم على هذا السؤال هي أعمال سومرست موم نفسها تلك الأعمال الكثيرة التي لاقت شهرة واسعة ، واسعة إلى أقصى حد ، ولعل أهم هذه الأعمال

آيته الفنية الكبرى « الرباط الإنساني » وروايته الأولى والشهيرة « ليزا » التي وضعها بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وصور فيها حاساة الفنان جوجان . ثم روايته المشهورة جداً « كملك وبيرة » التي صور فيها شخصية الكاتب الإنجليزي توماس هاردى فاضحاً أسرار حياته الزوجية معرضاً بزوجه الشابة الغائبة التي كانت على علاقة به ذات يوم . هذا بخلاف روايته المعروفة « المطر » و « حد موسى » والمديد من مسرحياته التي زادت على خمسة عشر مسرحية أكثرها من نوع الملهاء وأشهرها : « بنيلوبي » و « الزوجة الوفية » و « جزاء خدماتهم » .

وإذا كان سومرست موم من غلاة المتعصبين لمذهب الفن للفن إذ يضع الاتقان الفني فوق كل شيء . . . فوق المضمون وفوق المعنى وأحياناً فوق الحقيقة الواقعية فلا يعنى هذا أن نهمل أعماله ونطرحها جانباً فالواقع أنه بلغ من فهم أصول الفن وأسواره حداً جعل الاتحاد السوفييتي يقرر ترجمة مؤلفاته إلى اللغة الروسية . ومع ذلك فقد كانت لهذا الأديب مواقفه المشهورة من بعض القضايا الإنسانية وقضايا العالم من حوله ، فوقفه من الحرب المالية الأولى تجل في إدانته مشعل نيرانها وأتاهم كل من شارك فيها بالقسوة والهمجية ، وحبه للحياة رغم تشاؤمه وظروفه النفسية تجل في تشجيعه الأدباء الناشئين مادياً وأدبياً ، أولئك الذين لا يجدون من يرعاهم كما لم يجد هو في بدء حياته الأدبية من يرعاه .

دنيا الفنون



المعرات

## اغبي حياء والمدرسة التعبيرية

بدر الدين أبوغازی

كانوا أربعة طرّقوا معاً حتى درب الجماهير  
منذ نصف قرن ليدخلوا مدرسة الفنون الجميلة  
التي أنشئت سنة ١٩٠٨ في بيت من بيوت الحى  
القديم ، واستقبلت في البدء خليطاً عجيباً من  
سكان القاهرة ، جاءوا جميعاً مبهورين بهذا الاسم  
الجديد الذى يطرّق أسماع المصريين « الفنون  
الجميلة » .

وانصرف كثيرون بعد الاستطلاع ليستأنفوا  
حياتهم المألوفة في الوظائف والمصانع والأزهر  
وغير هذه من المجالات الواضحة الطريق .

أما الأربعة الرفاق فقد راقبهم المغامرة ومضوا  
في سبيل البحث عن المجهول .

حمل أولهم « محمود مختار » رسالة إحياء فن  
النحت وارتقى مكانه كرائد للنهضة الفنية .

وبقى الثلاثة الآخرون يمثلون طلائع الجيل  
الأول من مصورى مصر المعاصرة — يوسف  
كامل ، ومحمد حسن ، وراغب عياد — أسماء  
ثلاثة اعتلت موجة الحركة الفنية في مدها الزاخر ،  
وعاصرت تطورها وظفرت تباعاً بتكريم الدولة  
بمثلا في جوائزها التقديرية للفنون .

اتجهت « الجائزة » هذا العام إلى راغب عياد  
وهو في دأب نشاطه الفنى رغم تخطيه سن  
السبعين ، فجاء تقدير الدولة اعترافاً بكفاحه العظيم وما أسداه  
لفن المصرى المعاصر من فضل .

قد لا يستطيع جيلنا أن يدرك طريق المعاناة  
الذى شقه راغب عياد وزملاؤه إلا إذا تمثل صورة  
نشأة الحركة الفنية في مصر على مشارف هذا  
القرن ، والمناخ الفنى الذى اكتنف حياة الجيل  
الأول :

في البدء لم يكن الطريق واضحاً ولا ممهداً ،  
مدرسة مجهولة المصير ، ومجموعة من الفناذج



● اتجهت « الجائزة » هذا العام إلى راغب  
عياد وهو في دأب نشاطه الفنى رغم تخطيه سن  
السبعين ، فجاء تقدير الدولة اعترافاً بكفاحه  
العظيم وما أسداه لفن المصرى المعاصر من فضل .



العائلة

البرلمان المصري عند بدء الحياة النيابية الحديثة على  
اعتماد مبلغ عشرة آلاف جنيه لتشجيع الفنون  
الجميلة .

ومضت بعثة الفن الرسمية الأولى تحمل راغب  
عياد ومحمد حسن ويوسف كامل إلى روما وتحمل  
المصور أحمد صبرى إلى باريس ليقضوا في قلب  
الحياة الفنية قرابة خمسة أعوام انتهت في سنة ١٩٢٩ .

في هذه الحقبة أتيح لراغب عياد أن يستكمل  
تكوينه الفني وأن يتصل بالحركات الحديثة في  
أوروبا ليعود إلى مصر وقد نفّض عن نفسه  
التأثيرات الأكاديمية وبدأ يشكل الملامح الأولى  
لأسلوبه المميز .

وكانت خطوة عياد من أجراً الخطوات التي  
فتحت الطريق لأساليب التعبير الحديثة في الفن المصري  
... فحتى الثلاثينات كان ولع الناس « بالفن

الأكاديمية الأوروبية تخرج من مراسم الفنانين  
الأجانب بحى الحرفنفس لتستقر في بيوت الأغنياء ،  
وأمل لا يعدو وظيفة مدرس للرسم باحدى المدارس  
الابتدائية .

وفي هذا الجو كانت نشأة عياد ، مواهبه  
لا تسعفها غير تعاليم أساتذته والنماذج الباهتة  
من أعمال الفنانين الأجانب ، وطريقه تحفه  
المعارك ، يخرج من المدرسة ليعمل مدرساً  
بمدرسة الأقباط ، ويتطلع حوله فلا يلتقى إلا  
الصمت .. ويتمرد عياد على هذا المصير فيسعى إلى  
أوروبا في زيارات خاصة قصيرة ليتلقى النصيحة  
من متاحفها ، وليستجوب الأعمال الشاحقة الكبرى ،  
ثم يهيئ لنفسه بعثة خاصة إلى إيطاليا بالتبادل مع  
زميله يوسف كامل إلى أن تدركه أول بعثة رسمية  
توفدها الدولة لدراسة الفنون سنة ١٩٢٤ حين وافق



الدير

وحشود الناس في ملاعب الخيل والموالد والأفراح  
تأبى التزام العمود الأكاديمي في تكوين اللوحة  
وتوزيع الأشخاص . وعنايته بالناس في واقعهم  
العادي البسيط ثورة على الجور الروماني الذي كان  
يسود أعمال بعض الفنانين وعلى الأكاديمية الباردة  
التي كانت تسود أعمال آخرين .

وخاض راغب عياد بهذه اللوحات معاركه  
الفنية ، أثار ما أثاره من جدل وإعجاب ، وتتابع  
عرض إنتاجه الغزير في مصر وفي أوروبا فلفت  
الأنظار وبدأ جيل من شباب الفن يرى من خلاله  
منطلقاً من تعاليم المدرسة والمواصفات التقليدية  
للعمل الفني فأطلق لحياله وبراعاته العنان ، ومضى  
زحف الموجة ، وعباد في تيارها لا يتوقف ، يمارس  
حياته في التعبير عن الحركة والجموع في إطار من  
الملاحظة السريعة والمعيشة العاجلة ؛ وتنجلي أروع

الوصفي « يناظر ولهمم » بالأدب الوصفي ، وكان  
رنين البلاغة التشكيلية في تصوير الأشياء كما تراها  
العين في الطبيعة . والعناية بالزينة والزخرف هي  
في المرتبة الأولى مقومات العمل الفني .

ولكن راغب عياد خرج عن هذا الإطار  
التقليدي للإدراك العام للفن وانطلق نحو رؤيته  
الخاصة فلم يصور الأزهار ومدخل البيوت الجميلة  
والطبيعة الصامتة ومناظر الغروب وبريق القمر على  
صفحة النيل ، وإنما صور أسواق الجاموس والباعة  
الجائلين والمقاهي الشعبية باستخدام جرىء للقيم  
اللونية وتعبير واقعي مباشر عن الحركة .

وكان اسم راغب عياد يمثل في الثلاثينات مثلاً  
للتحرر الفني ، خطوطه العارمة القوية  
خرجت عن مألوف الرصانة والسجع التشكيلي ،  
فنظرته التحليلية التي يصورها التجمعات في تحركها



خصائصه اللونية في مرحلة الأربعينات من خلال لوحاته الزيتية ، كما تبدو تلقائيتها وجرأة خطوطه فيما تلا ذلك من أعمال تحمل طابع العجالات في ألوانها المائتة والألوان الباستيل ، واستخداماته المتنوعة من مزاج لوني عرف به أسلوبه ، كما عرفت موضوعاته التي ظلت تنجوب الحقل الشعبي وتسلهمه . ومن العلامات التي نستطيع أن نصفها عن طريق إنتاجه ونحدد بها مراحل تلك الأعمال التي تلت مرحلة الأسواق والأفراح والأعياد وركز فيها طاقته التعبيرية لتصوير العمل من خلال لوحاته الريفية التي امتدت في حقبة الخمسينات واستخدم فيها التكوين المصري القديم في تنابع التجمعات على سطح اللوحة والاستعاضة عن تصوير البعد الثالث بالتكوين الهرمي للجموع ، في هذه الحقبة تستعيد اللوحة الزيتية في فن عياد مكانتها وتبني السبيل بعد لوحاته عن العمل في

السد إلى مرحلة من التأمل الصامت ، شيء يشبه الصلاة في فن عياد فراه في مجموعة لوحاته الأخيرة عن الأديرة حيث يخلص العمل الفني من ضجة الحركة وزحمة الجموع ليترك المباني في أصفى أشكالها تعبر عن ذاتها في جو يلوح فيه الإحساس الشعري .

لقد مهد راغب عياد طريقاً طويلاً للفن المصري المعاصر بآفاقه الذي يعتبر من أغزر إنتاج فنانينا المعاصرين وهو قد انتقل بالتصوير من «الرومانسية» و«الأكاديمية» إلى الواقعية التصويرية ، ولقد قدر له أن يكون من رواد مرحلة التمهيد وأن يعاصر مرحلة البناء مثل أفراد جيله من الأدباء والمفكرين الذين شقوا الطريق لأزهار كثيرة نبتت في هذه الأرض .  
بلال الدين أبو غازي



بيكاسو . . نجاحه وفشله :

ما هي حقيقة بيكاسو . . هل هو ضحية أم هو سوبرمان ؟ هل هو فنان كبير أم هو مدع كبير ؟ وسواء أكان بيكاسو هو هذا أم ذلك ، فالذي لا شك فيه أن هذا الاسم أصبح الآن بمثابة ظاهرة من ظواهر هذا العصر ؛ فهو لدى البعض أكبر فنان في العصر الحديث ، ولدى البعض الآخر الاسم المرادف لكل ما من

شأنه أن ينتهك حرمة الفن الحديث ويزيد في تضخم أسرار لوحاته .

وجون برجر في دراسته النقدية التي كتبها خصيصاً لمجموعة كتب بنجورين a Penguin Book والتي صدرت حديثاً جداً في ٢١٠ صفحة و ١٢٠ لوحة ، يقوم بمبحث ماسح لكل فترة من فترات حياة بيكاسو . . حياته المعاشية وحياته العملية لأن حياته الفنية هي ثمرة الزواج بين هاتين الحيتين . أقول إنه يقوم بمبحث لحياة بيكاسو مبتدئاً من المرحلة الزرقاء ماراً بالمرحلة التكيبية والتكوينات التي تبلورت في لوحة «جورنيكا» منتهياً إلى أعماله في الوقت الحاضر . ومن خلال هذه الدراسة لحياة وأعمال أكبر فنان أثير حوله الجدل في العصر الحاضر تنبثق عدة منظورات عاكسة ترياً مكان الفن في القرن العشرين وطبيعة مجتمعنا الراهن ، والعوامل التاريخية التي حددت للفن مكانه والمجتمع طبيعته .

ومن هنا كان كتاب جون برجر «بيكاسو . . نجاحه وفشله» صورة ناصية لشخصية وفن رجل فيه ما في

عصرنا نفسه من غموض وإبهام . فإذا لم يكن هناك بد عندما نذكر اسم شخص من الأشخاص أن نذكر شخصيته أيضاً ؛ فإن الملاحظات التي أحاطت باسم بيكاسو هي التي خلقت من شخصيته . . أسطورة . فييكاسو هو المعجوز الذي لا يزال بوسعه أن يتزوج بالنساء الصغيرات ، وبيكاسو هو العبقري ، وبيكاسو هو المهنون . بيكاسو هو أكبر الفنانين الأحياء ، وبيكاسو هو الفنان المايونير . بيكاسو هو الفنان الشيوعي وبيكاسو هو صاحب الفن النافذ الذي يزهو فن الأطفال ؛ بيكاسو هو النصاب الذي يتخذنا ، وبيكاسو هو الفنان الذي يشكل ضمير العصر . إن بيكاسو لو استطاع بحق أن يجمع في شخصه كل هذه الصفات مجتمعة لكان ذلك نجاحاً ما بعده من نجاح ، ولو استطاع في الوقت نفسه أن يجمع في فنه كل هذه الصفات مجتمعة لكان ذلك فشلاً ما بعده من فشل . فإني قصة نجاح بيكاسو وفشله ؟ في كتاب برجر . . أحدث ما كتب عن بيكاسو . . تناول واف لهذين البعدين !



# عزيز أباطة

الشاعر الغنائي والمسرحي

## المسرحي الوكيل

● .. وإذا كان المرحوم أحمد شوقي قد سبق إلى هذا الفن فإن الذي تولاه من بعده بموهبته النادرة وقدرته الباهرة هو عزيز أباطة، حتى أصبح لهذا الفن في أدبنا الحديث وجوده المرموق ومكانته الراسخة ، بعد أن كان الأدب العربي خلوًا من هذا الفن قبلهما أو يكاد .

أقول وقلبي سابع في شجونه  
وجفني بمنهل الدموع غريق  
هل الله يهديني إلى حج بيته  
فاني لسزاع إليه مشوق  
وهل أنا مجلود ففض لروضة  
تضيء بنور المحتجب وتروق  
لعل إذا بحث المحصب من منى  
وطوفت بالبيت الحرام أفيق  
أفبق من الخطب الذي جل لإصره  
ألا كل خطب دونه لدقيق !

وهذا الديوان الفريد على صغر حجمه يعد  
تعبيراً فذاً عن مواجع نفس الشاعر وآلامها ،  
وتصويراً بارعاً أى براعة لما يجده شاعر رزائه الأيام  
بفقد قريبته ، وكانا يوثقان مع أبنائهما كما يقول في  
المقدمة بيتاً ذا بشاشة وديباجة يضم بين أبنائه وثارة  
العيش وهناءة الحياة لأسعد أسرة عرفها الناس .

ومنذ رزئ الشاعر هذا الرزء تفجرت ينابيع  
الشعر في نفسه ، وكان ذلك فيما بدا لكثير من نقاده  
بداية حياة شعرية خصبة حفلت بالكثير ومنذئذ  
اكتشف الشاعر نفسه ، وعرف أنه شاعر لا ريب  
فيه ، فنشر أولاً هذا الديوان ، بتحريض من بعض  
الأدباء ، ثم نشر بعده طائفة من المسرحيات  
الشعرية التي سنلم بها بعد قليل .

وإذا كان شاعرنا يلتقى بأحمد شوقى في  
غنائيه الفائقة ، فانه يلتقى به كذلك في شعره  
المسرحى ، فعزیز أباظه إذن أحد أعلام المدرسة  
الشوقية في الشعر ظهرت قسماتها الفنية في شعره  
الغنائى العاطفى سواء منه المراثيات التي نشرت في  
أنات حائرة ، والقصائد القومية والعربية التي نشرها  
بعد ذلك ، والتي يبدو منها الروح الخطابية التي  
تسود شعر شوقى في القومية والعروبة ، وما ييشه

كتبت لجنة الجائزة في تقديرها لعزیز أباظه تقول :  
« الأستاذ عزيز أباظه يمتاز في إنتاجه الأدبي  
بما وفق إليه من الخلق الفنى فالى جانب ما أنتجه من  
الشعر الغنائى الرفيع ، وفي طليعته ديوانه « أنات  
حائرة » الذى يضم نخبة من القصائد الرائعة أوحى  
بها مناسبة فاجعة ، وكان لصلوره في نفوس القراء  
وعند الشعراء والنقاد صدى بعيد ، فانه يعد قمة  
في فن المسرحية الشعرية التي هي خلق جديد في  
حياتنا الأدبية .

وإذا كان المرحوم أحمد شوقى قد سبق إلى  
هذا الفن فان الذى تولاه من بعده بموهبته النادرة  
وقدرته البارعة هو عزيز أباظه حتى أصبح لهذا الفن  
في أدبنا الحديث وجوده المرموق ومكانته الراضية  
بعد أن كان الأدب العربى خلواً من هذا الفن قبلهما  
أو يكاد .

وخلاصة رأى اللجنة كما يبدو من هذه السطور  
القليلة التي أخذناها من قرارها أن عزيز أباظه قد  
نال الجائزة لكونه شاعراً فذاً : غنائياً ومسرحياً معاً .  
أما شعره الغنائى فيتمثل — كما ذكرت اللجنة —  
في ديوانه الباكي « أنات حائرة » وهو مجموعة من  
القصيد الذى رثى به الشاعر زوجته وبعض أهليه ،  
أو ذكرهم في موقف من مواقف الحبح وهو في  
البلاد المقدسة ، كأنما لجأ إلى رحاب الله لينسى  
مصائبه وأحزانه :



ومن أظهر الأمثلة على ذلك قصيدته « وقفة في قرطبة البيضاء » التي ألقاها في مهرجان الشعر الخامس الذي عقد بالإسكندرية منذ نحو عامين ، وهي قصيدة تصبح شخصية عزيز أباظه الشاعرة في كل بيت من أبياتها ، وتقف الأبيات جميعاً في تناسق جميل لتتألف منها سيمفونية رائعة من حيث الصياغة فانك تلاحظ فيها فحولة عباسية ، تستطيع أن ترجعها بسهولة إلى الأصل الذي ترجع إليه أشعار البحري والشريف الرضي ومهيار ، وقافية القصيدة عصبية ، ولكنها مع ذلك خضعت لقدرة شاعرنا خضوعاً غريباً ، ومن النادر أن تجد فيها كلمة نابية قلقة ، لا ، بل إنه حتى الكلمة المعجمية حين انخرطت في سلك النظم لتكون قافية لعزيز أباظه نصبت عنها ثياب الغرابة ووقفت في الصف كأنها

خلالها من الحكم العامة التي لا يستقل باستنباطها من الحياة شاعر ذو منهج معين .

وصحيح جداً ما قررته لجنة الجائزة من أن عزيز أباظه اعتمد « على سليقته العربية من ناحية وعلى ذوقه العصري المصفى في انتقاء المأنوس من الكلم والتنكب عن المحض من التركيب » فان هذه مزية شوقية تجعل شعر شوقي وخلفائه من بعده — وعلى رأسهم عزيز أباظه — صالحاً لترنم به من غير تلحين ، بما يبدو في اختيار كلماته مناسبة لمقامها ، وبما يبدو في أسلوبه من التنسيق والتنميق الداعيين إلى طرب النفوس له وأنسها به وإلى سهولة ترديده .

ولكن عزيز أباظه يفادر مدرسة شوقي قليلاً ليلتقي بأصحاب مدرسة الديوان في شعره الغنائى ، ذلك أن تعريف الشعر عند أصحاب مدرسة الديوان هو « التعبير الجميل عن الشعور الصادق » كما جاء في مقدمة « رضى الأربعين » لمقاد . وشعر عزيز

أباظه شعر صادق النبرات نابغ من أعماق الأغوار بوجوده الحى ، شخصى ، كما يقول نقاده ، وقد رأينا أن مصابه القادح بزوجته هو الذى فجر يتابع شعره ، وهو الذى ألهمه معظم ما قال من الشعر الغنائى ، وإذن ، فشرط الصدق متوفر فيما نظم شاعرنا ، وشرط التعبير الجميل الموائم للشعور الصادق متوفر كذلك في هذه الديباجة الأخاذة الرائعة التي يجهد الشاعر نفسه في انتقاء كلماتها حتى تجيء سميماً ينعدم نظيره بين أسباط الكلام . وحتى ترن أصداء سمحة الجهر والخفوت .

وإذا كان عزيز أباظه قد رسم خطى شوقي في الشعر المسرحى « كما قالوا ، فانه كذلك قد رسم خطاه في الشعر الغنائى الذى يبدو منه — كما قلنا آنفاً — تلك الروح الخطائية التي تسود شعر شوقي في القومية والعروبة ، وما يبثه خلالها من الحكم والأمثال العامة التي لا يستقل باستنباطها من الحياة شاعر ذو منهج معين .

المغنى المأنوس لا الطلل الماحل :

ليس الأذان ولا الناقوس رمز هدى

إذا النفوس تردت في تجانفها

\*\*\*

الناصر الظافر الخفى جانبه

في حيثما دب ساع في تنائفها

\*\*\*

لغى على حسنها الذاوى وزهرتها

وحاليات الحواشي من رفارفها

وعزيز أباظه شاعر صاحب ذوق فنان في انتقاء

ألفاظه ، ولكنه لا ينتقى إلا وفق ما يتجه إلمامه

نسة مطابقة ، تكاد تكون كاملة تامة ، بين ألفاظه

ومعانيه . ومثال ذلك من قصيدته « قرطبة

البيضاء » التي نحن بصدد الحديث عنها مثالا لشعره

الغنائى في غير المراثية ، واحتذاء لشوق في شعره



القوى والعربى والإسلامى ، مثال ذلك تلك اللوحة  
الجميلة التي وصف فيها لقاء الناصر ، عبد الرحمن  
الأموى ، لسفراء الدول الأجنبية . قال :

ذكرت يوم الوفود الضخم ساعة

للقصر ترغل في ضافى ملاحفها

تمشى فتمشى قلوب في صدائرها

فرباط الجأش فيها عدل واجفها

وحين أفضت إلى أستار سده

وأوقفت حلقات في مواقفها

أهل في هالة من سروه ملك

من عبد شمس تدلى من غطارفها

فخيم الصمت إلا نبض أفئدة

يشد راعدها من عزم راجفها

وقيل للقوم أدوا من سفارتكم

إلى الخليفة وامضوا في شواغفها

فزف كل كبير من عواهلها

ونخف كل وقور من أساقفها

ولعزيز أباظه غرام أى غرام باستقصاء المناظر  
والمواقف في قصائده ويظهر أن ذلك عدوى وصلت  
إلى شعره الغنائى من شعره المسرحى فلا يكاد يعرض  
مشهداً من المشاهد حتى تعمل ملكة الاستقصاء عملها  
لدى شاعرنا . ففي مشهد السفراء السابق يصف  
قدوم الوفود وتنظيمها ووقوفها حلقات في مواقفها ،  
ثم لا ينسى ما خيم على المكان من صمت رائع ،  
ثم يأخذ خياله بعد ذلك في تصنيف الوافدين فمنهم  
من جاء خائفاً يستأمن أمير قرطبة ومنهم من جاء  
طالباً العلم والمعرفة والحضارة :

بين الوفود ملوك غير آمنة

فجاورته لوأذاً من مخاوفها

وبينهم أمم ذاقت حضارته

فأقبلت تتلى من لطائفها

وغيرها لم ترد جنات قرطبة

إلا لتنهل من صافي معارفها

وفي معظم شعر عزيز أباظه تشخيص ، ومثاله  
في القصيدة التي نحن بصدد ها كثير ، وأظهره قوله  
عن قرطبة وهو يسمع منها نفائث مكتمة ويشهد  
دموعاً تستحي فتجف في مآقيها :

قالوا بلغتم فهذا نور قرطبة

فقلت دل عليها نور سالفها

أجل . ودلت نفائث مكتمة

قد غالبتها فضلت في مرافها

وأدمع في مآقيها تدافعها

لولا الحياء هي أسكوب واكفها

ولا معابة على عزيز أباظه أن تأثر بأحمد شوق  
أو هذا خطأ - فيما يقول - في أندلسيات أوحاديه  
في كثير من موضوعاته ورواياته ، لأننا نرى أن  
الشعر القوي والعربي والإسلامي ، أوسع مدى من  
أن يكون فكرة يتلقاها لاحق عن سابق ،

وفي الأندلسيات بالذات ، نقول إن عزيز أباظه  
قد اشتهر بالرحلات وزار الأندلس أكثر من مرة  
وتملاً بحب هذه البلاد وبمعصرها الذهبي ، وأوحى  
ذلك له فوق شعره هذا بمسرحية عبد الرحمن  
الناصر ، وبمسرحية غروب الأندلس :

وفي ختام هذه الإمامة نتحدث عن الشعر  
المسرحي لشاعرنا عزيز أباظه ، ولشاعرنا تسع  
مسرحيات هي :

١ - قيسى ولبنى :

٢ - العباسة .

٣ - الناصر :

٤ - شجرة الدر :

٥ - غروب الأندلس :

٦ - شهريار :

٧ - أوراق الخريف :

٨ - قافلة النور :

٩ - وأخيراً : قيصر :

والشعر المسرحي هو أيضاً من آثار مدرسة شوقي في  
عزيز أباظه ، ولكن عزيزاً حوره وطوره وفقاه من  
كثير ما عجب عليه . فإذا كان شوقي في مسرحياته لم  
يتمكن من نسوية الحكمة الدرامية كما ينبغي أن تستوى ،  
وإذا كان قد جنع قليلاً أو كثيراً إلى الغنائية في  
بعض المواقف المسرحية ، ومثال ذلك أن تقف  
الشخصية على المسرح وحدها فتلقى على النظارة  
قصيدة طويلة في الغزل أو الوصف أو الاستعطاف  
أو المناجاة ، فإن عزيز أباظه بروحه المسرحية  
الأصيلة قد صفى مسرحياته أو جلها من تلك  
المعائب .

ومسرحيتان من تلك المسرحيات التسع ألفنا في  
فترات معاصرة أو مقارنة لديوان « أنات حائرة »  
وليس غريباً إذن أن يهدي أولاهما إلى زوجته الفقيده  
وهي في جوار ربها ، وأن تكون طبيعة القصة الثانية  
منهما وهي قصة العباسة موافقة لهذا الجو النفسي  
بعينه ، فقد شغلته في المسرحيتين - وأولاهما هي  
مسرحية قيس ولبنى - مشكلة الأسرة التي تتفكك  
تحت تأثير الظروف الخارجية عن عناصر الشخصيات  
ورغباتها :

وهذا المقال في أصله عرض لشاعرية عزيز  
أباظه الغنائية والمسرحية ، ومن ثم فهو يضيئ على  
تحليل مسرحياته التسع وعرضها عرضاً فنياً  
يبرز ملامح كل منها ، وأثر موهبة شاعرنا  
الفريدة في كل مسرحية من تلك المسرحيات .

ولا ريب أن الحديث عن تطويع اللغة الشعرية  
للاتجاهات المسرحية هو أبرز ما يمكن أن نتحدث  
عنه في هذا المقام . وخلاصة الرأي فيه أن عزيز  
أباظه قد طور التعبير الشعري بحيث أصبح صالحاً  
للحوار الفني كل الصلاحية ، وأنزله من الصور  
الكلاسيكية الماثورة إلى حيث يتحاور به الناس في

عن غاية سامية وبعيدة المدى بلغها أحمد شوقي بموسيقيته الخالدة الفاتنة فهو شيء لا يعتد به إلى جانب قوة حوار الشعرى وجبكته الدرامية ووضوح الشخصيات واتصال الخيوط بينها ، وإذا عن لنا أن نوازن بينهما في مجال هذا الشعر المسرحي فستخرج النتيجة أن كفة عزيز أباظه — بما سبق — راجحة رجحاناً كبيراً .

العوضى الوكيل

شئى المناسبات ، وإذا كان شوقي قد جعل من بعض مسرحياته مجالا لعرض نفسه العالى في القصيد فجار على المسرح الشعرى من حيث أحسن إلى الشعر الغنائى ، فان عزيز أباظه قد تذكر دائماً خلال مسرحياته أنه بصدد مسرحية شعرية ذات أشراف ومعال لا بصدد قصيد غنائى في الغزل أو المناجاة أو الاستعطاف .

إذا كان عزيز أباظه قد قصر في سبك الشعر

### الأحمر والأخضر :

اختارت إريس ميردوك الرواية الانجليزية الحديثة الثورة الأيرلندية عام ١٩١٩ موضوعاً لروايتها الأخيرة «الأحمر والأخضر» The Red and the Green التي صدرت في لندن في الشهر الماضى . ولم يقع اختيارها على هذه الثورة لأى من الأسباب المعقولة التي قد تدعو كاتباً روائياً للخوض في الموضوعات التاريخية ؛ فهي لم تحاول خلق ملهمة شمية ، ولا أن تربط الماضى بالحاضر ، ولا هي أرادت أن تشج زعة تاريخية في نفسها ، ولا حاولت بعد هذا كله أن تعطينا رؤية جديدة لأرواح الفترات في تاريخ أيرلندا ؛ فقط أرادت أن تسخر من شيء ، فمثل هذه الأسباب المعقولة لا ترضى غرور كاتبة كبيرة ذات ذكاء غارق وخلاق كإريس ميردوك .

ومن قرأ أعمال إريس ميردوك السابقة يدرك أنها كاتبة مجدة لا تكرر الكتابة في موضوع واحد ؛ ويشعق من أنها أكثر الروائيين الانجليز المعاصرين استحقاقاً للاهتمام .

والواقع أن السبب الساخر الذي اختارت من أجله إريس ميردوك فترة الثورة الأيرلندية موضوعاً لروايتها هو الحماس الفردى والجماعى والسياسى والدينى الذي كان يتأجج في نفوس الأمة الأيرلندية في تلك الأيام ، كان حماساً أقرب إلى التمثيل لسفك الدماء . أو هو حماس على أية حال من أجل الحرب ، الحرب تلك الكلمة البشعة الرهيبة التي لا تستحق إلا السخرية والاستهزاء .

في شرك الأوضاع غير القانونية فيبوى إلى هاوية السقوط .

### في التراجم : القتيعة :

وتعتبر « القتيعة » عملاً من الأعمال الفنية ، فهنا امرأة تقوص إلى أكثر أجزاء نفسها سرية لتحدثنا عن كل ما تلقاه هناك بصراحة تخلو من كل مواربة . هكذا تقول الكاتبة سيمون دى بوفوار في تقديمها لكتاب « القتيعة » La Bâtarde الذى ألفته الكاتبة الفرنسية الحديثة فيوليت ليدوك . والواقع أن هذا الكتاب ليس أول كتبها ، فقد سبق لها أن ألقت خمس روايات نالت تقدير كل من كاي وسارتر وكوكتو وجينيه وسيمون دى بوفوار . غير أن هذه الروايات جميعاً لم تكن معروفة لدى الجمهور الفرنسى إلى أن صدر كتابها السادس « القتيعة » فأصبح كتاباً متداولاً وشائعاً بين جمهور القراء . والقتيعة باعتبارها اعترافات فيوليت الشخصية ، ربما كانت أجمل وأصدق صورة ذاتية ظهرت في الأدب المعاصر . حتى لقد وصفها المخرج الأدبى لصحيفة « التايمز » بأنها « القصة التي تمرى فرنسا » .

وتختتم الكاتبة سيمون دى بوفوار مقدمتها القيمة والرائعة لهذا الكتاب بهذه الكلمات : « أمل أن أكون قد حرصت القارئ على مشاركتي في قراءة هذا الكتاب ولو أنه سيجد فيه أكثر وأكثر مما كنت قد وعدته به » .



### في الرواية . . زمن الصمت :

مات لويس مارتين سانتوس في حادث سيارة في يناير ١٩٦٢ ، وهل الرغم من أن هناك ما يحيط الظروف الحقيقية للحادث بالكثير من الشبهات ، فالذى لا شك فيه أن سانتوس كان مشتركاً اشتراكاً فعلياً في أوجه النشاط المعادى للفرنسيين . وقبل حادث موته بقليل كان سانتوس قد حقق لنفسه شهرة واسعة باعتباره أبرز كاتب أسباني في الوقت الحاضر . وذلك بفضل الرواية التي ألفها والمقالات التي كتبها في بعض المناسبات . أما هذه الرواية واسمها « زمن الصمت » Time of Silence فقد صدرت في الشهر الماضى طبعها الكاملة بدون الحذف أو التنقيح الذي صدرت به الطبعة الأسبانية ، وتدور الرواية حول شئى أنواع الكف أو الإحباط التي يلاقها أحد الباحثين العلميين من أوتوا حفلاً من الوعى الاجتماعى . ولكنه يظل يناضل الفقر والحرافة التي تميز اليأس على الكثرة الكثيرة من أبناء الشعب الأسباني إلى أن تدفعه إنسانيته في آخر الأمر إلى التردى



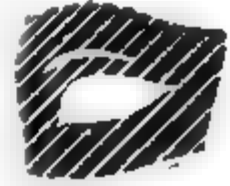
# الإنسان والظل

مصطفى محمود

عصرنا هو عصر الفكر . . لا الفكر النظري الخالص الذي يبدأ وينتهي في رأس صاحبه . ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة الممزوج بالوجدان . الفكر الذي يخرج من العقل لا ليخاطب العقل . بل ليتلفقه الإحساس فيحيله إلى صورة تروى وكلمة تسمع وحركة تدرك . إنه باختصار الفكر الحسي أو الفكر المخصوص . حين لأنه ينحول إلى شيء أو شخص أو موقف . ومحسوس لأننا لا نشاهد . بل نلتقي به . . . . . لقد حببنا شيئاً . ومن هنا لم يكن الخط الغالب على ثقافة عصرنا هو نمط المفكر الذي يقرر أفكاراً ولا أدبياً حتى يغتر بالذات وإنما هو نمط الأديب المفكر أو أديب المفكر . الأديب حتى يسير بمفكره من الأرض بعد أن كان يعلق به في الفضاء يحرك به النفس بعد أن كان يجره ذهن . . . . . ينجم به إدراك إنسان بعد أن كان يتوجه به إلى الله !

ومصطفى محمود من بين كتّاب جيله أكثرهم اقتراباً من هذا الخط . وأكثرهم تمثيلاً لهذه الظاهرة . فزاد من جيدة في إنتاجه الأدبي تكاد مطورها تقطر أفكاراً . وتتجمع قطرات الفكر لتشكّل في النهاية واحدة من المفصايات التي تسبح على وجداننا المعاصر . فهو في مسرحيته الأخيرة « الإنسان والظل » يرى أن مشكلة العصر الحديث هي مشكلة علاقة بين الإنسان وظله . . . بين الإنسان وقيمه وعبادته ومثله العليا . . . بينه وبين هذه الأشياء التي صنعها بيديه لتصنع له الحياة . فبدأ يتقلب عليه وينحول إلى طيور مسعورة تنسج في حلقه وتنحدر في غصنه وحيله إلى جهة تمشي على الأرض . فغاضب وحسني سموتى أصبح من عصر الحنين دعماً . . . . . فاستل فقد ضل . وفقد شيئاً في داخله اسمه الحب . . . . . وملك حوت حوله إلى جعبه حفيه الشك وفيه انكسارية . فهو يشك في زوجته كوني ( ٣٤ سنة ) وفي صديقته برون ( ٤٠ سنة ) . وتتسع دائرة الشك فتخرج عن محيط الأسرة لتشمع محيط المجتمع . فهو يشك في حكم الإعدام الذي أصدره على المتهم لفصل الشرفاوي . ويشك أيضاً في خمسة عشر حكماً آخر بالإعدام أصدرها على متهمين آخرين . أما آخر حكم فقد أصدره على نفسه . . . على ظله . . . على هاضبه وحاضره . وهنا يلتقل حدث المسرحية من فضاء الشك إلى مساحة النفس لتشيّد محاكمة من نوع غريب . قضية الظل فيه هو الذي يحكم الإنسان . . . . . بعد أن لم يدمر في مسرح وأخضارة وروح العصر . ولا يجد الدفاع ما يقوله سوى أن المتهم كان وقتاً تحت تأثير قوة أقوى منه بكثير . « واقع تحت تأثير ما هو أشد من الحشيش والكوكايين والفتورات كلها . . . . . واقع تحت تأثير القانون الجاري . . . . . تحت تأثير العرف الاجتماعي . وروح العصر » .

العرف الاجتماعي كان كده . . وأنا مش عايش لوحدي . . أنا عايش في رأى عالم .  
لكن أفت طليعة هذا الرأى العام ويوم ما حاشى الطلائع في مؤامرة يقف على الدنيا السنام وأخيراً لا تجد الحكمة بداً من أن تحيل أوراق المتهم لا إلى المظن ولكن إلى الضمير . فالضهير وحده هو حكم في هذه القضية لأنه هو وحده الحر . وهو وحده الذي يحمل وزر حرية . ألا نستطيع بنفس الحرية أن نلج الحرية قهراً وأن نشيد لها معيداً ؟ وهكذا تنتهي المسرحية . تنتهي بطرح مشكلة لا يوجد حل . لأن حياة نفسها مشكلاً بلا حل . سؤال بلا جواب . وكان توفيقاً من كتّاب أن صب مسرحيته في فصلين لا ثالث لهما . لأنه بانتشاء الحل في الحياة يسقط الفصل الثالث في المسرح . وهذا هو اتجاه الدراما المعاصرة وبخاصة عند الكتّابين الغربيين . . . . . محمود بيكيت وإدوارد آيبي . صحيح أنه استل مسرحيته به . . . برولوج « فكان ينبغي أن ينتهي به « إيلوج » . مرة هذه المسرحية وعيها في وقت واحد أنها مسرحية فكرة وأن الفكرة فيه ضحية على كل شيء . وفالكاتب فيه يتكلم من أحشائه ويفكر بصوت عال . ولو أنه تكلم من خلال الشخصيات وفكر من داخل الحدث . أو لو أن الشكل والمضمون أوتبها أحدهما بالآخر ارتباطاً عضوياً ولم توجد بينهما من مسافة . بين الإنسان والظل . لوجدنا أنفسنا أمام مقطوعة درامية أكثر روعة وأشدّ تكديلاً . ومع ذلك فإن حيازة الفكرة وشعافية العبارة وهما الجناحان اللذان يعلق بهما مصطفى محمود . استطاعا أن يشيد الدقة في كثافة أرجاء مسرحية . وأن يستفيض من وحدة الحدث بما يمكن أسميته بوحدة القصيدة الدرامى . وبذلك استطاع مصطفى محمود أن يمسح فكره وأن يحقق نمط الكاتب الجديد الذي يفكر لا لحسابه الخاص ويحس لا لحسابه الخاص . بل لحسابه ضمن حساب الآخرين . فشعور بالآنا وحده لا يكفي ولا بد معه من الشعور بالنحن . لأنه إذا كان الأديب هو إنسان الفكرة فالفيلسوف هو فكرة الإنسان .



## روبير بانجيه يفوز بجائزة فيسنا

فاز روبر بانجيه بجائزة فيسنا لعام ١٩٦٥ عن أحدث رواياته . هذا هو الخبر الذي تناقلته الصحف اليومية والمجلات الأدبية في فرنسا ؛ فن هو روبر بانجيه هذا وما هي أحدث رواياته هذه ؟ !

الواقع أن بانجيه الآن يمد واحداً من أبرز طلائع الرواية الجديدة وكاتباً من أم كتابها ، يمد أن ظل في منطقة الظل فترة طويلة ، طالت إلى أن نال جائزة فيسنا لأول مرة في عام ١٩٦٢ من سرحية « التحقيق » التي تقع في ٩٠٠ صفحة ، والتي نال عنها أيضاً جائزة النقد في العام التالي مباشرة .

يقترّب بانجيه بأبطاله العاشقين الساخرين من بيكيت ، ولكنه أقل منه اهتماماً بالقضايا الميتافيزيقية والتجارب القوية والمخلوقات الخرافية أو اللامعقولة . وهكذا يظل كلاسيكياً ولكنه إنسان في اعتماده على السخرية كأداة من أدوات التعبير الفني والتوصيل الأدبي ؛ والسخرية هذه ، كما هي عند بيكيت ، محور

أساسي في رؤيته للعالم ، تلك الرؤية التي تفيض رحمة بالوجود الإنساني الواسع ومجهودات الإنسان الضائعة في محاولته الباردة للخروج من هذا العالم . وكل أعمال بانجيه سواء كانت مكتوبة بطريقة المونولوج أو الديالوج يغلب عليها طابع الحديث ، فعليه يتسلط عليه الكلام أو الثثرة كما تتسلط الصور على عالم روب - جريه ، وإن كانت ثثرة هادئة غرضها تحويل المعاني إلى أفكار تحس ولا تفهم .

أما عالم بانجيه الخاص فقد بدأ في جنيف عام ١٩١٩ حيث ولد بين أحضان أسرته الفرنسية ، ثم التحق بكلية الحقوق ولكنه لم يستكمل دراسته لأن فن التصوير سيطر عليه لمدة خمس سنوات عمل بعدها مدرساً لغة الفرنسية بالجمهورية ، ثم عاد إلى فرنسا ليتسكع بمؤلفاته الشابة على دور النشر إلى أن نشرت له سلسلة « منتصف الليل » ، التي تتبنى كتاب الموجة الجديدة - رواية « القرصنة » ؛ وبعدها أعادت نشر كل مؤلفاته السابقة

التي لم يكن يحسد لها تاشراً : بابا ( ١٩٥٨ ) والابن الأصغر أو رسالة مفقودة ( ١٩٥٩ ) ومسرحيات : المانيقلا ( ١٩٦٠ ) والوهم ( ١٩٦١ ) والتحقيق ( ١٩٦٢ ) ثم نشرت له هذا العام رواية « شخص ما » ، موضوع لقائنا هذا الشهر .

ورواية « شخص ما » عمل يستحق الجائزة لأنه أكثر أعمال بانجييه تعبيراً عن أسلوبه خاصة وعن الرواية الجديدة بصفة عامة .

في هذه الرواية يتخيل الكاتب رجلاً يجادل ويدقق ويعتقد في الخرافات إلى درجة الهذيان . . يتخيل نفس الرجل وهو يلف ويدور حتى يزق قلبه ويتفياً نفسه ، يلف طول عمره ، يلف لمدة ٢٥٩ صفحة كاملة أو يلف إلى الأبد . . يتخيل هذا الرجل الذي يقتل الوقت ويقتل نفسه في البحث عن قصاصة ورق ، هذه القصاصة غير معروفة وغير موجودة . يتخيله بلا ذاكرة ، ينس في حاضره ويكرر نفسه ويحصر حياته في الكلمات الفارغة ، المحاوية من كل معنى . . يتخيله بائساً لا يحمل للإنسانية إلا الحيرة والشك والارتباب .

هذه هي الشخصية الجديدة التي رسمها روبر بانجييه والتي نسج منها قصته . . قصة رجل يعيش مع إحدى الأسر في إحدى الفواصي « ضاعت منه ورقة وهذه الورقة ضرورية بالنسبة له ، يبحث عنها بلا طائل ، يرجع إلى نفسه ويراجعها ، يتراجع إلى ماضيه ويسترجع حياته كلها . . ولكن بلا جدوى .

والرواية تحمل في أحشائها « ثيمات » عدة تختلف فيما بينها « وتتفق في الرؤيا المتكاملة للعمل المتواحد :

- ثيمة البلبلة العقلية وقوامها المونولوج الداخلي الذي يسبق التكوين والتعبير مباشرة ، تسانده الصور والأفكار والكلمات التي تطفو فوق سطح اللاشيء ، أو الجدار المعتد بين الصمت والكلام أو بين السكون والحركة .

- ثيمة الإسفاف وقوامها السخافات التي تحكم تصرفات البطل وتحركاته . فهذا « الشخص » هو السيد ، وهو كل الناس أو هو يمثل كل الناس . إنه « شخص ما » هذا « الشخص » يتفحص كل شيء ويدقق في كل شيء ، في العبارات الجاهزة التي نتعامل بها ونتفاهم ، في الأفكار المجنونة التي تقرأ على عقولنا بلا سابق إنذار ، في الفوضاء التي تهب مصادفة على أحاديثنا في المواصلات أو في الشارع . يتفحص كل هذا ويدقق في كل هذا لأنه يمس صورة « رجل مجهول » كما رسمه بانجييه أو « مسودة » رجل ولكنه يشبه كل الناس ولا يميزه عنهم شيء أو لا يمتاز عنهم في شيء . يحيا حياة تافهة في عالم تافه ولزج ، مضحك وتمل ، أخرق ومجنون فكل يوم يحمر وراه يوماً آخر ، ويتكدر الأيام فلا تنتج غير السأم والغف والكلمات وهي كلمات لا تعني شيئاً أو بالأحرى لا تقول إلا اللاشيء .

فالبطل يذكرنا دائماً أنه يبحث عن شيء . لكن ما هو هذا الشيء ؟ هو قصاصة ورق ، هو المطلق ، هو الحياة .

- ثيمة الرغبة وقوامها الإرادة . ولكن البطل لا يعرف ماذا يريد ، تماماً كالأطفال الذين يتشبثون بنزواتهم الملحة في طلب شيء ، أي شيء . . لا يعرفونه بالضبط لأنهم في الواقع لا يريدون شيئاً ، وفي نفس الوقت يريدون كل شيء . وهذا « الشخص » يريد كل شيء . يريد كل شيء مرة واحدة ، ويريد أن يكون كل شيء دفعة واحدة ، يريد الماضي والحاضر والمستقبل معاً في الزمان والمكان ، يريد أن يلحق بنفسه وأن يمسك بها وأن يمانقها وأن يكون في النهاية هذا المعنى المطلق .

وهكذا نجد يفكر في كل شيء في الوقت الذي يبحث فيه عن قصاصة الورق ، ويتذكر كل شيء في نفس اللحظة التي يستجمع فيها كل حياته ، ويجهد في ألا ينسى شيئاً وأن يحصل على كل شيء . . وينتج عن هذا أن تتعقد الأمور ويفقد الذاكرة ويضيع . . وعندما يجد نفسه ، يلصقها في أحضان الحاضر وهي تصطدم





لقاء كل شهر

نقص اللغة وتقويضها . فبطله لا يزال يحتفظ في عقله بشيء من المنطق .

وروبر بانجيه يقدم روايته الجديدة قائلا : « لا شيء يحدث فيها على الإطلاق ؛ فليس فيها موضوع ولا مضمون ، كما أن الوصف لا يقضى إلى شيء ، ولا شيء يقضى إلى التحليل ، والنتيجة : عدم » فلا الرواية القديمة ولا الرواية الجديدة يقادرون على ملء الفراغ .. فراغ الإنسان في عالم ضيق يفوق في السخف والبلاهة . عالم سطحي بلا أحداث ولا بطولات . عالم عفن ، يثير الضحك ويبحث على السخرية ، ومع ذلك تتعذب فيه ولا شيء غير ذلك أو لا شيء أكثر من ذلك .

وبطل رواية بانجيه يجد نفسه متخبطاً بين السأم تارة والسخط تارة أخرى والضحك تارة ثالثة .. غير أنه ضحك وخيم مضلل ، أو هو نوع من الضحك على النفس وعلى الناس . ولذلك يبدو وقد غلبت عليه روح السخرية ، ولكننا لا نقنع بهذه الشخصية الساخرة لأن وراء هذه السخرية يكن عالم بأسره ، عالم كل ما فيه خواء وفراغ . فتحتى العشرى

بتكرار نفس الحركات ونفس الكلمات . فالزمن يزجنا عن طريقه ، يقصينا عن أنفسنا ، يمزنا عن الأشياء . ولا يبقى لنا إلا الانزلاق العنيف نحو أنفسنا . هذا الانزلاق هو الذى يشيد في فكرنا وخيالنا ذلك العالم الذى لا وجود له إلا فيهما وحدهما . في الفكر والخيال .

— ثمة اللغة الخاوية وقوامها المبارات والكلمات التى يستخدمها البطل في تنازله استخداماً محدداً بلا زيادة ولا نقصان . يتساءل ما إذا كان قد تصرف تصرفاً حسناً ، ويتساءل ما إذا كان قد التقى بجاره وتحدث إلى ماري وإلى الخادمة ، ويتساءل ما إذا كان الآن موجوداً في الحديقة أم على الدرج أم في الصالون ؟ وهل حدث ذلك بالأمس أم هذا الصباح ؟ كيف يعرف ؟ ! بالذكريات ! بالزمن ! بالحياة ! لا . فكل هذه الأشياء تتكون في نفس الوقت الذى تحدث فيه ؛ وكل هذه المبارات والكلمات لا توصل إلى شيء . تقف عارية تماماً ، مجردة أبداً لتعلن فشلها في أداء وظيفتها . وظيفتها التوصيل والإبلاغ . لكن بانجيه لا يسمي أكثر مما يسمي يونسكو أو بيكيت إلى

## قصص اسعد دكتور زيقاجمو

كان أول سؤال يطرح على الدكتور كارل راجنار جيرر - سكرتير الأكاديمية السويدية - حين أعلن نبأ الفائز بجائزة نوبل لهذا العام هو : هل منحت الجائزة لشولوخوف عن أعماله الأدبية كما كتبها أصلاً أم بعد أن نقحها لتوائم السياسة السوفيتية ؟

وفي حديث بالراديو للدكتور اندرز أوسترنج - عضو الأكاديمية - نرى محاولة لتلمس من هذه المسألة وهروباً من الإجابة على هذا السؤال . ومع ذلك أشار إلى أن السياسة والأدب قد وُضعا في الاعتبار الأول حين قال : « إن الجائزة قد منحت لشولوخوف عن رواية « اللون ينساب هادئاً » التى عبر فيها بأسلوب مبتكر عن مرحلة هامة في تاريخ الشعب

السوفيتي ! ! ولما كانت هذه الحقبة تمثل الثورة البلشفية فإن فوز شولوخوف بالجائزة بات دليلاً على التأييد لهذه الثورة ومحاوله لتكذيب ما يردده البعض من الأكاديمية السويدية وكيف أضحت هيئة مناهضة للسوفييت .

وذهب البعض إلى تفسير منح شولوخوف الجائزة على أساس أنها محاولة لمحو ذكريات واقعة باسترناك التى حصلت للكرملين على شئ حملة ضد الأكاديمية واتهامها بالاشتراك في الحرب الباردة إذ منعت جوائزها لرجل يعتبر خارجياً على قوانين بلاده ومبادئها . ولما منحت الجائزة لسارتر في العام الماضى اتخذ من هذه الواقعة ذريعة ورفضها بحجة أنها فقدت قيمتها الأدبية وأصبحت تقوم على الأهواء الشخصية والاعتبارات السياسية .

وهذا لا يعني أن باسترناك وشولوخوف غير جديرين بالجائزة . فلقد وصف دكتور أندروز أوسترنج شولوخوف بأنه « واحد من أبرز كتاب عصرنا » كما أن دكتور زيفاجو التي قال عنها باسترناك الجائزة لعام ١٩٥٨ والتي ترجعت إلى معظم لغات العالم لم تزل موضع الاهتمام والنقد . لقد تناولها الكثيرون بالتحليل الدقيق والبحث العميق واختلفت حولها آراء النقاد ووجهات نظر الباحثين فمنهم من أكد استحقاقها لجائزة نوبل ومنهم من رأى أنه لو لم تكن هناك اعتبارات سياسية لما حظى باسترناك بهذا التكريم الذي لم ينم به من هم أعظم شائفاً وأروع فنناً وأشيع ذكراً .

ومع ذلك فإن الحقيقة التي لا يمكن إخفاؤها هي أن « دكتور زيفاجو » رواية فريدة من نوعها لا بسبب الظروف التي كتبت فيها أو المرحلة التاريخية التي تناولتها فحسب ، بل لأنها قصة شاعر ملهم . كان توماس هاردي شاعراً عظيماً وجاءت رواياته غاية في الإبداع ، لكن باسترناك هو أول من ألف قصة حول فن قرض الشعر . ولم تكن المواقف التي واجهها زيفاجو البطل سوى مادة خام لشعره وذلك ممثلاً في قصة غرامه مع لورا والحزات الاجتماعية المنيعة التي أحاطت به والقيم والمبادئ المتصارعة داخل نفسه وخارجها . ومن ثم جاءت رواية دكتور زيفاجو زاخرة بالمواقف الشعرية التي توجها باسترناك بمجموعة من القصائد في نهايتها .

ومن يقرأ هذه القصة يذكر أنها تنتهي بخمس وعشرين قصيدة هي في معظمها أصداء واضحة للبركات في بقيتها . ومنذ أيام قليلة صدر في بريطانيا كتاب لليونالد دافى حول « قصائد دكتور زيفاجو » جاء فيه :

« إن ما يزيد المعنى الذي تنطوي عليه قصة دكتور زيفاجو وضوحاً هو كون البطل شاعراً . وحيناً فمل باسترناك حين

آثر أن يبرهن على ذلك بالوسيلة الوحيدة الوحيدة الممكنة وهي تزويد زيفاجو بتلك القصائد التي هي بحق نابعة من اختياره وليس من تجارب بوريس باسترناك » . ومع ذلك فإن علاقة القصائد بالرواية لم تزل مدعاة للجدل ومثارة للتساؤل : فهل هي تذييل للرواية أم أن الارتباط بين الشعر والنثر أشد وثوقاً وأكثر اندماجاً ؟ وهل يمكن اعتبارها جزءاً لا يتجزأ من الرواية ؟

يرى بعض النقاد أنه من الخطأ اعتبار القصائد جزءاً قائماً بذاته وهو ما وقع فيه دكتور جورج كاتكوف ، ومن الأخرى أن ينظر إليها وكأن الذي نظمها هو دكتور زيفاجو نفسه ، وليس أدل على ذلك من الاختلاف الكبير في نغمة القصائد ونظمها ، إذ يغلب على بعضها الحماس بصورة لم تبلغها أية قصائد أخرى لباسترناك بينما يكتنف البعض الآخر الغموض الذي يحاول الشعراء المبدعون أن يملؤوه سمة مميزة لشعرهم . ولا غرابة في ذلك حيث أن زيفاجو البطل يعادل الحياة بكل تطوراتها وتعميقاتها .

وما يدم هذا الرأي حقيقة أن الدكتور زيفاجو شخصية مستقلة عن شخصية الكاتب ، فهي تجسيم خيالي للرجل الطيب في مرحلة من مراحل التحول التاريخي شأنه في ذلك شأن شخصية بير في قصة « الحرب والسلام » لتولستوى ، الأمر الذي حمل بعض النقاد على تشبيه دور زيفاجو بنفس الدور الذي اضطلع به المسيح ومقارنة مشوقته لارا بمريم المجدلية . ويؤمن باسترناك بمبدأ عدم تأثر الفن بشخصية الفنان ، ولهذا نراه يصف زيفاجو أثناء أدائه لعمله بالقول

« إن ما يدفعه على التنقيح وإعادة ما سبقته كتابته هو شدة الحرص في التعبير القوي الدقيق ، كما أن هناك قوة داخلية تمنحه من أن يمرض تجاربه الشخصية والأحداث الحقيقية في ماضيه بحيرة كبيرة



خشية أن يسيء إلى من كانت لهم علاقة مباشرة بها .

ورغم ما تنطوي عليه هذه القصة من عمق وتقسيم به من خصائص فنية فإنها لا تزال محل جدل ونقطة اختلاف بين النقاد ، ومع ذلك لا يمكن تجاهل ما انطوت عليه مسألة اختيار باسترناك لجائزة نوبل عام ١٩٥٨ وشولوخوف هذا العام من اعتبارات سياسية وأهواء شخصية . وليس في ذلك جديد على جائزة نوبل التي منحت لكينج وشتاينيك وحرم منها زولا وإيسن وأعطيت لشولوخوف في الوقت الذي أغفل فيه تولستوى . وهنا يحضرني قول كاتبنا الكبير العقاد - رحمه الله :

« إن جائزة نوبل ليست شهادة بحققة برجحان من ينالها على من تتخطاه وإن كثيرين من لم ينالوها أرجح قدراً وأثبت فضلاً وأشيع ذكراً من الفائزين بها فما معنى هذا التفاوت البين في أحكام القبة ؟ ومهما يكن من مقطع اليقين في هذه الظنون فالمسلم به ، في غير تردد ، أن لجنة نوبل ليست بالمعصومة من عوارض الهباب والخطأ ولا من النقص في معايير التقدير والتمييز ، ولكنه حكم لا تنفرد به اللجنة وحدها ولا تسلم منه « على عمومه » جماعة من بني الإنسان في كل زمان ومكان » .

شاكر ابراهيم

## فيام جديد لفليني

أحد بنات السينما الإيطالية الحديثة ، وواحد من الذين يساهمون بمجدارة في تحرير السينما من كل ما لا ينتمي إلى السينما ، من كل ما يقف دون حصولها على ذاتية فنية واضحة ومستقلة ، إنه فرديكو فليني الذي يقف مع آلان رينيه الفرنسي واكيرا كبروساوا الياباني ميشيل كاكويسانس اليوناني وجريجوري كوزتسيف السوفيتي وكثيرين غيرهم حيث الحماس من كل مكان يتأجج ويترد يوماً بعد يوم من أجل وضع العالم من عين الكاميرا ، وفحص الإنسان من خلال عتمتها ذات القدرة الشعرية المتفردة على سبر الأغوار واكتشاف الأعماق الدقيقة .

ولد فليني من بلدة « ريميني » الإيطالية عام ١٩٢٠ ، وبدأ حياته الفنية رساماً للكاريكاتير في الصحف والمجلات ، ولكنه لم يلبث أن عثر على طريقه الحقيقي في السينما ، وكان عمله السينمائي الأول

الاشتراك مع روبرتو روسيليني في كتابة سيناريو فيلمه « روما مدينة مفتوحة » ١٩٤٤ ، الذي يعد من طليعة أفلام « الواقعية الجديدة » ، ذلك الاتجاه الذي كان الصخرة المصرية الأولى للفن السينمائي ، والذي انطلق من إيطاليا ليحطم الأشكال المحككة الصنع التي طغت على السينما خلال الحرب .

وبعد ذلك اشترك فليني في إخراج « أضواء المنوعات » ١٩٥٠ مع البرتو لانووا ، وبعد عامين من ذلك التاريخ أخرج أول أفلامه « الشيخ الأبيض » ، ثم توالى أعماله التي وإن كانت قليلة العدد إلا أنها عظيمة التأثير ، « الصعلوك » ١٩٥٣ ، « الطريق » ١٩٥٤ ، « ليلى كابريرا » ١٩٥٧ ، « الحياة الحلوة » ١٩٦٠ ، « ٨ ونصف » ١٩٦٢ ، ثم فيلمه الجديد « جوليت والأرواح » الذي عرض للمرة الأولى في باريس خلال الشهر الماضي . ولم يعرض عندنا حتى الآن .

ويدور فيلم فليبي الجديد حول امرأة في أواسط العمر ، شديدة الحب بالتقاليد متزوجة وأم لطفلين ، تكتشف خيانة زوجها لها فيصيبها انهيار عصبي عنيف ، وبينما هي تبحث عن أسباب فشلها تستعيد ذكريات طفولتها وشبابها ، في الطفولة عندما هرب جدها مع لاعبة أكروبات في طائرة ، وفي الشباب عندما أحبا أحد زملائها في الدراسة حياً رومانسياً جارفاً أودى به إلى الانتحار ، ويتناول الفيلم في رحلة طويلة يختلط فيها الواقع بالوهم بالحقيقة علاقات جوليت - وهذا هو اسمها - زوجها الخائن وشقيقتها اديل العاقم وسيلفا الموب ، كما يضع تحت الضوء علاقتها بجارة ثرية « حناء طائشة تقيم الحفلات الصاخبة الداعرة ليل نهار . إن ما يعالجه الفيلم على حد تعبير ناقد « الصنداي مجازين » هو إعادة بناء امرأة انهار عالمها المنظم عندما تكتشف خيانة زوجها بعد حب عميق ومعاشرة طويلة .

وتقوم بدور جوليت زوجة فليبي الممثلة الإيطالية جوليتا ماسينا وهذا هو اللقاء الأول لها منذ أن مثلت معه فيلم « الطريق » ، وعندما قيل إن فليبي يحكي من الفيلم جزء من حياته الشخصية قال « إن الفيلم عن الزواج حقاً ولكن ليس بالضرورة أن يكون هذا الزواج زواجي أنا » ثم استطرد « ومع ذلك فالفنان دائماً يحكي قصة حياته ، إن فكرة أي فيلم يبنى هي التي تقول لي شيئاً عن نفسي ، فالفيلم مثل الرحلة أكثر أجزائه جيالا تلك التي تكتشف فيها الطريق ، وعموماً إن صناعة الأفلام بالنسبة لي هي في الدرجة الأولى تحليل نفسي » .

وقد اشترك فليبي في إنتاج هذا الفيلم مع أنجلو روزولي ، ولهذا سوف يشتمل الحسائر والمكاسب على السواء ، وهذه هي المرة الأولى التي يدخل فيها إلى عالم الإنتاج ، ويتوقع النقاد والمعلقون أن يصبح فليبي مليونيراً بعد هذا الفيلم إذ كانت أرباح « الحياة الحلوة » في إيطاليا وحدها مليون و ٥٠٠ ألف جنيه بينما كانت تكاليفه ٣٠٠ ألف جنيه فقط ، وقد بلغت تكاليف « جوليت والارواح » ٩٠٠ ألف جنيه والفرق يعود إلى الألوان



فليبي

فهذا هو أول فيلم ملون يخرج به فليبي ، وذلك باستثناء الجزء الذي أخرجه من فيلم « بوكاشيو ٧٠ » الذي تقاسم إخراجاه مع زميله الإيطاليين فيتوريو دي سيكا ولوكينو فيسكونتي .

وهنا نصل إلى أخطر تجربة في هذا الفيلم « الألوان » ، فن المعروف أن الألوان كانت دائماً موضع الشك من التجارب المعاصرة ، إذ استخدمت دائماً مجرد التلوين ولم تكن تلعب دوراً فنياً حقيقياً حتى أخرج مايكل أنجلو أنتونيوني « الصحراء الحمراء » ١٩٦٤ وأعلن « لن تمضي سنوات حتى يصبح المكان الطبيعي لأفلام الأبيض والأسود هو المتاحف » . ولا شك أن نجاح صحراء أنتونيوني كان أحد الدوافع التي جعلت فليبي يقدم على هذه التجربة خاصة وأن الفيلم ملائم لها تماماً حيث الأشباح والكوابيس والرؤى السريالية تشكل المحور الذي تدور من حوله الصور ، ويقول فليبي « بالنسبة لي كانت الألوان تمثل نوعاً جديداً من المشاكل ، فما كان علي أن أكتشفه هو طريقة لمزج نوعين مختلفين كلية من التعبير الفني ، فالألوان شيء ذاتي أما الكاميرا شيء موضوعي ، لقد علمني عمل في هذا الفيلم أن أنظر إلى الأشياء بعينين جديدتين » ورغم هذا فقد أعلن فليبي أن فيلمه الثاني سيكون أبيض وأسود !

ويقول ناقد « نيويورك تايمز » أنه « منذ عصر الأفلام الصامتة لم يدرك أحد أن الشاشة هي وسط لمرض الصور إلا عدداً قليلاً جداً من المخرجين منهم فليبي » . وهذه « الكتابة بالكاميرا » - إذا جاز التعبير - هي المفتاح الذي عثرت عليه الاتجاهات المعاصرة للوصول إلى « ذاتية الفيلم » ، ومن أجلها يعمل فليبي الممثلين الذين يعملون معه دمي متحركة فلا يقول لهم حرفاً واحداً عن الفيلم حتى ينتهي من تصويره بأكمله ، بل ومن أجلها رفض المرض الهولندي الذي طرح عليه منذ سنوات ، واستمر في تجاربه الواحدة وراء الأخرى ، وفي كل منها يحقق جديداً ويهر العيون ويثبت أن السينما فن « يكتشف » بغير ما حدود لامكانياته .

سمير فريد





عبد الهادي

المعاصرة وطابع العصر الذي يعيشه العالم  
اليوم » .

« كما أنه يمتاز امتيازاً واضحاً  
بشخصيته كفنان مصري مرتبط ارتباطاً  
قوياً بالبيئة المصرية في انتقالاتها الجديدة .  
وهو متطور في حياته الفنية لا يتوقف  
عند تيار معين ، بل يشق طريقه إلى الأمام  
في ثقة سوف تدفعه إلى النقطة التي يستحقها  
وتستحقها موهبته » .

بهذا حددت « لجنة الفحص » حيثيات  
التحكيم . . ونال عبد الهادي الجزائر

تركزت المنافسة على جائزة الدولة  
التشجيعية في التصوير بين عمر النجدي  
وعبد الهادي الجزائر ونجدة سليم . .

« . . . وبعد المناقشة والمقارنة . .  
رسمت اللجنة الفنان عبد الهادي الجزائر  
فائزاً بجائزة الدولة التشجيعية في فن  
التصوير لعام ١٩٦٩ - ١٩٦٥ عن  
نوحة « الإنسان والميكانيكا » لأن هذه  
اللوحة امتازت عن غيرها من الأعمال  
التي قدمت لنيل الجائزة بما يبرهن على  
اشتغال الجزائر بالتيارات الحديثة

جائزة الدولة التشجيعية في فن التصوير  
( ٥٠٠ جنيه ووسام العلوم والفنون ) .

يبلغ عمر الجزار ٤٠ عاماً . . وقد  
درس فن التصوير بكلية الفنون الجميلة  
بالقاهرة ثم استكمل دراسته في إيطاليا  
حيث تخصص في الترميم والتكنولوجيا  
بالإضافة إلى دراسته في فن التصوير . وقد  
بدأ نشاطه الفني في جماعة الفن المعاصر  
التي خست تلامذة حسين يوسف أمين . .  
وشارك في معارضها ١٩٤٦ ، ١٩٤٨ .  
وقد عبر الجزار في لوحات تلك المرحلة  
عن الأفكار الأساسية التي قامت عليها  
جماعته . . وكان يعرف بين أعضائها بأنه  
« أكثر اتصالاً بالطبيعة المبردة من أثر  
العقل البشري » .

وأقام الجزار معرضه الأول عام  
١٩٥٢ وشارك في عدة معارض دولية  
كما فاز بجائزتين في التصوير : واحدة  
عام ١٩٥٤ والثانية عام ١٩٦٢ . وهو  
يعمل حالياً مدرساً لفن التصوير الزين  
بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة . . .

ويعتبر التطور الذي سار فيه فن  
الجزار تطوراً منطقياً . . رغم الاختلاف  
الكبير بين الموضوعات التي تناولها في  
مراحله المبكرة وموضوعات أعماله  
الأخيرة التي نال عنها الجائزة التشجيعية .  
كانت موضوعاته هي « الطوفان » « آدم  
وحواء » « الحياة المفترضة » . . ثم  
« الزمن » و « الحلم » . . وفي كل هذه  
الأعمال كانت الأسطورة والتراث الأدبي  
الشمسي والحياة الشعبية هي منابع فنه . .  
ثم سار في تطوره إلى النتج الأصل للمذهب  
السيرالي . . إلى عالم الأحلام والعقل  
الباطن . وفي المرحلة الأخيرة من فنه  
تتجلى محاولة التمييز عن إنسان العصر . .  
وعندما نقف أمام لوحاته فنحس في  
متاهات الخطوط . . ونفصل عن الواقع  
لنسبح في متراجعات لانهاية تجسم النموذج  
وتؤكد الثبة والغربة التي يمانها هذا  
الإنسان . إنه يصور في هذه المرحلة عوالم

غامضة تترج فيها المهمات السريالية  
بفضجيج الآلات . . وقد شكل لوحاته  
بعقلية هندسية دقيقة ولكن من خلال  
وجدان سيرالي ليكشف كل انفعالاته  
وأحاسيسه أمام عالم الصناعة والآلات  
معبراً عن العصر الذي احتلت فيه التروس  
والآلات مكانة الزهرة والفرشة .

ولوحة « السد العالي » هي أنجح  
لوحاته عن « الإنسان والميكانيكا » التي  
عرضها في معرضه الأخير وهي نفس  
المجموعة التي قدمها إلى « لجنة الفحص »  
وفي هذه اللوحة يعبر الفنان عن  
الإنسان العربي عملاقاً ينبض بالحياة في  
ديناميكية . وقد استبدل بالشراب والوهية  
الدموية قنوات من الحديد والمعادن وكأنها  
هي الأجهزة التي تبني السد العالي . . وهي  
بذلك تدبر عن إحساس ينتاب كل من  
يزور منطقة السد العالي .

ولكن أعمال المرحلة الحالية من فن  
الجزار تدبر قضية هامة . . هي علاقة  
الإنسان بالآلات . . هل هي التي تسيطر  
عليه أم هو الذي يسيطر عليها ؟ إن  
إنسان اليوم الذي يخترع الآلة ويحركها ،  
بل ويسيطر عليها وهو يخوض معركة  
لينتصر على الطبيعة . . ويفوز الفضاء .  
وينشئ الصناعات . . ويقضي على الجوع  
هذا الإنسان لم يصوره الجزار في بقية  
أعمال هذه المرحلة كقوة مهيمنة على  
الآلة . . بل على العكس . . قدمه مطحوناً  
تحتها . . ضئيلاً بجانبها . . وقد اخترقت  
تلافيف مخه وقيدته أو حولته إلى جزء  
منها وترس من تروسها .



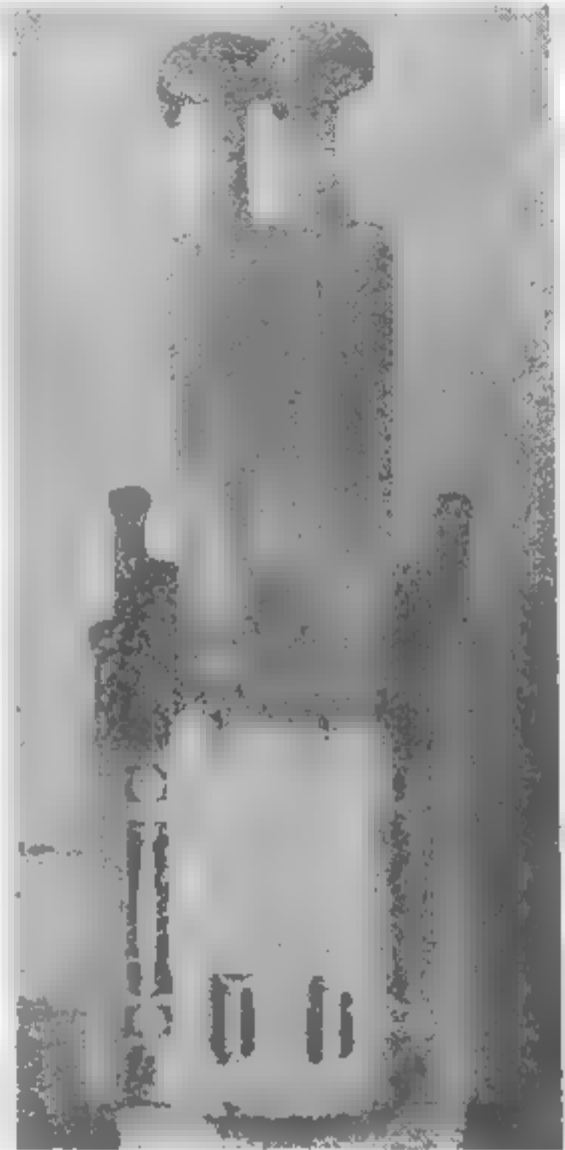
## الأريكة المحضراء صالح رمضان

الذي يعبر عن صراع الطبقات في هبوطها  
وصعودها : صراع الإنسان من أجل  
بقائه وخلوده فإليك أقدم زفراء قلبي  
وهسات روجي فلا تعجب من غرابة  
الشكل فقف وقامل . . وتمعن . . فسوف  
تحدثك عن الكثير . .

بهذه الكلمات قدم صالح رضا معرضه  
الأول . . ومع ذلك فقد تضمن قسماً  
وافراً من التهاويل والشعوذة . . كان  
ذلك عام ١٩٥٧ . . وفي لوحات وتماثيل  
هذا المعرض استخدم الفنان التشويهي  
وتغيير النسب في تعبيره عن شاربي البوطة  
ولاعبي الورق وغيرهم . . فقد كان  
يصور ويحجم « الحفيظ » بنفس أسلوبه  
وكان الارتباط بين حسه التشكيلي وحسه  
الأدبي ارتباطاً ملتوياً . . حتى تمس  
الانفعال والتناقض أحياناً بين كليهما  
رغم أنهما ينبعان من فنان واحد .

ثم اتجه إلى الخزف . . هذه الحامة  
النسبة الأنيقة . . فتحول فنه من التشويهي  
إلى إعطاء أعلى درجة من درجات الفرح  
يمكن أن يهبها الفنان لنفسه وللآخرين .  
وتجلى هذا التطور بوضوح في معرضه  
الثاني الذي أقيم في عام ١٩٥٩ . وعرف  
صالح رضا طريقته واكتشف أسلوبه في  
التشكيل القوي تأثر بالإمكانيات المحددة  
لفن الخزف وانطبع بها جميع أعماله  
التشكيلية سواء المحسنة أو المسطحة . .

ويبلغ عمر الفنان ٣٢ عاماً وقد بدأ  
حياته الفنية طلياً بقسم الدراسات الحرة  
بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٧ ثم حصل  
على جائزة موسم الأقصر حيث قضى  
عامين بين آثار الفراعنة وفي البيئة الريفية  
بأعلى الصعيد ثم التحق بكلية الفنون  
التطبيقية التي عين معيداً بها بعد إتمام  
دراسته بها . وقد سافر صالح رضا إلى  
تشيكوسلوفاكيا للتخصص في فن الخزف  
واستكمل دراسته الفنية في لندن حيث أقام  
معرضاً خاصاً لأعماله هناك تحدثت عنه  
الصحف ووضع اسمه في قاموس  
« السير الذاتية » الذي يصدر هناك .



« نحو حياة جديدة » .  
« إلى المناضلين في معركة الحرية »  
« وإلى الصامدين في وجه الظلم  
والظلمات » .  
« إلى العاملين على رفعة الحياة » .  
« أقدم معرضي الأول وأنا سائر  
في طريقى رغم أكاذيب المفلسين وتهاويل  
المشعوذين » .

« وهذه الرسوم والتماثيل ما هي  
إلا تعبيرات لأبرار المضمون الحقيقي

ومن الدراسات التي كان لها أثر كبير على أسلوبه الخالي في التشكيل بحث جديد عن العلاقة بين التجريدية والفن الإسلامي . . وفي هذا البحث يربط بين المذهب التجريدي الذي شاع في أوروبا خلال النصف قرن الأخير وبين العناصر التجريدية في الفنون القديمة . . الفرعونية والإسلامية . . ثم يناقش التجريد في الفن الإسلامي باعتباره ضرورة ملحة فرضتها الفلسفة الدينية التي تميز بها العصر . وقد كان لهذا البحث أثره على فن صالح رضا . فاستخدمه للخعارف الشعبية والوحدات الإسلامية وأسلوبه في تجريد أشكاله من تفاصيلها . . قاده في النهاية إلى ابتكار أشكال لا تمت إلى الواقع بأية صلة شكلية من ناحية الشكل وإنما حوت قسماً زخرفية وعلاقات جبهائية مجردة . . وقد أقام عدة تماثيل بهذا الأسلوب تصلح لتزيين الحدائق وقدمها إلى مسابقة جوائز الدولة، فحصل على الجائزة التشجيعية في فن

التحت عن تمثاله « الأريكة الخضراء » . وهو من أعماله في المرحلة السابقة على مرحلته الحالية . . وفي هذا التمثال يبرز صالح رضا تغييراً جسيماً متأثراً بأسلوب فن الخزف ، عن ليلة العمر في حياة كل زوجين . : القيلة التي يتحول فيها الرجل والمرأة إلى جسد واحد ويجلسان ملتصقين على الأريكة الخضراء في نقطة وتوتر ريثما ينفض المحتفلون .

وفي اجتماع المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية الذي عقد لإقرار جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية . . طالب أحد الأعضاء بالعمل على الاستفادة من هذا التمثال بوضعه في إحدى حدائقنا العامة بعد تنفيذه في خامسة مناسبة . . إن العمل الفني لا يصل إلى تمامه إلا إذا وضع في مكانه المناسب حيث يراه الجمهور . . لنتم المتعة ويشيع الجلال .

صباحي الشاروني

## شاعر السكوخ والنور

محمود حسن إسماعيل

لا يغيب عن بالنا أن الشاعر محمود حسن إسماعيل هو من أبرع شعراء العربية في عصرنا . . ومن الشعراء الذين نادوا بالتجديد والجدد عن أساليب الصناعة اللفظية التي تقوم على التزييق والترصيع . . ذلك لأن الشعر كان لا يقصد به إلا الوزن

والاستكثار من المحسنات البديعية والتلاعب بالصيغ المتوارثة التي أخذت طابع الجمود والثبات . فإذا كان البارودي وشوقي وحافظ قد استطاعوا أن يخلصوا الشعر العربي من هذه الخصائص المستحجة وأن يعيدوا إليه ديباجته الناصعة فإن محمود

حسن إسماعيل قد صاغ بلا شك ، بعضاً  
من تجاربه الخاصة وتجارب عصره صياغة  
شعرية قوية لا تقل جودة عن صياغة كبار  
شعراء العربية . . فلا ضاربة أن يقول عن  
نفسه في ديوان « قاب قوسين » :

ومهما سرى قبل السائرون  
فلأن عمل كل خطو جديد

والحق أن الشاعر يمتاز بميزة تكاد  
تفرد به بقية شعراء عصره وهو أنه  
ابن الطبيعة المصرية ؛ فقد ولد في الريف  
فلاحظ كل ما يحيط به من مرييات  
محسوسة . ملاحظة الشاعر النافذ البصر  
والبصيرة . . ولهذا نجده ينحت أغلب  
شعره من هذه المحسوسات التي يستوحى منها  
الأحاسيس الإنسانية العميقة ويستقطر  
منها المعاني الجمالية الدفينة . . إنه شاعر  
يقف في الطبيعة فينتقل بك من عالمها المحدود  
إلى عالمها المطلق اللامحدود حتى إنك  
تستطيع أن تستبطن هذه الطبيعة وتعيش في  
جوها فيتحرك إحساسك وخيالك وفقاً  
لإيقاع حركتها وسيرتها . . فقد تسكن  
أنت سكوناً عميقاً حين يسكن النسيم  
وتحيط بك هدأة الليل . . وقد يترامى إلى  
مسبك حفيف أوراق الشجر فتسقط  
الأوراق الجافة نصب عينيك على الطريق  
فتهز الذكري في نفسك وتتساقط صورها  
في قلبك وقد تصفر القبرة فكأما تتداعى  
أحاسيسك في صفيها وتنوح الساقية  
فتثير بنواحيها أصداه الألم . . وحين  
تنظر إلى « الثور » إنما تنظر إلى ذلك  
المستعبد الذي يلعبه الفلاح بسوطه وهو  
صاح خلفة بأغانيه . . كل هذه الصور  
تجدها في ديوان « أغاني الكوخ » وهو  
أولى إلهام شعري يضمه الشاعر من الريف  
. . . والحق أن الشاعر حين يفعل بك  
ذلك فلا بد أن تعلم إنك إزاء شاعر كبير  
إن شاعرنا في « أغاني الكوخ » يقف أمام  
الفلاح شخصاً بصره إليه . . ذلك  
الفلاح الذي يراه المابر من أقصى الوادي  
إلى أدناه منحنى القامة في قميص أزرق  
مكياً على الأرض يفرس فيها الحب ويرعى

الثبت التفتن الوليد ويحصد الزرع فلم ينل  
إلا كسرة معفرة سوداء يأكلها في كوخه  
للضيق الذي يتكسب فيه مع الهائم والخشرات  
. . فانظر إليه وهو يقول عنه في قصيدة  
« زهر القطن كنز الذهب الأبيض » :

ذاك تاج النيل ! فاندب عنده  
أسمل الفلاح والجهد المضاع  
وارث للمسكين عيشاً أسوداً  
ران في كوخ حقير متداع  
نابت النعمة عنه وجفت  
معدماً لم يرعه في مصر دراع  
عفرت ريح الأسرة كسرت  
وطوت نهماه دنيا الصراع

وديوان « أغاني الكوخ » حافل  
بحب القرية التي تجلب إلينا خير المدينة  
فنجده ينظم قصيدة « حامله الجرة » حيث  
يتفنن فيها بالفلاحة التي تسير إلى الجدول .  
كما نظم في هذا الديوان أيضاً قصيدة  
« الساقية أو القيثارة الحزينة » . فهي  
تشير بصوتها بكاء كما يجد في صوتها حلوبة  
المحن وريحانة الصوت وعطر الزهر  
وحين أدرك الشاعر مدى ما أحدثه ديوان  
« أغاني الكوخ » في نفوس القراء والنقاد  
من إعجاب وتكريم دفعه هذا إلى إصدار  
ديوانه الثاني « هكذا أغنى » وهذا الديوان  
يمد امتداداً لإحساس الشاعر النابض نحو  
قرية ولم ينس الشاعر إحساسه الاجتماعي  
نحو قريته فقد حمل في هذا الديوان على  
مساوي الحياة الريفية في ذلك الوقت .  
ومن هذه القصائد : قصيدة « وطن الفأس »  
وقصيدة « الشادوف » و « راهب  
النخيل » . . وقد صدر ديوان « هكذا  
أغنى » عام ١٩٣٨ أي بعد ثلاث سنوات  
من ظهور « أغاني الكوخ » أما ديوانه  
الثالث فهو « أين المهر » الذي أصدره  
عام ١٩٤٧ وهو يدور حول قضية الرق  
الإنساني وقد ثار فيه الشاعر على دعاة  
التجديد الذين أرادوا قطع الشعر العربي  
بالفن الأوربي كما ثار أيضاً على الذين  
أغرموا باستخدام الألفاظ الجامدة المهجورة  
التي يحجبها اللبوك السليم . . وما يلفت



النظر أن ديوان «أين المفر» قد تضمن قصيدة «النيل» وهي من أروع القصائد . . . فالنيل مسافر زاده الخيال والشعر والمطر والظلال . . . بيد أنه ظمان والخمر في يديه والحب والفن والجمال . . . وجدير بالذكر أن ثلاث شعراء أوربيين قد نظموا عام ١٩١٨ ثلاث قصائد عن النيل وهم «شيلي» و«كيتس» و«لي هنت» . . . وتقرب قصيدة محمود حسن إسماعيل من قصيدة كيتس إلى حد بعيد . . . فكيتس ينظر إلى النيل نظرة الفنان الذي يرى في كل شيء خصوصيته وجماليته فهو يفشر قطر الندى على الثبث الأخضر ويتم بحلاوة الشروق وفيه جزر خضراء ويسمى كغيره من الأنهار إلى البحر .

أما ديوانه الرابع فهو «نار وأصفاد» حيث يصور فيه الشاعر كفاح الأمة العربية من فجر الإسلام حتى عصر السد العالي ، وقد ظهر هذا الديوان عام ١٩٥٩ وهو حافل بالشعر الوطني المكتوب بطريقة فنية جيدة . . . وها هي قصيدة تصور مدى مقاومة الشعب للاستعمار أنا المارد الجبار . . . هبت قيامي لتصف بالأغلال في كل بقعة رفعت جبينى للسماء . . . فأوشكت تمس مدار الشمس أنوار جبهى

وفي عام ١٩٦٤ نجد الشاعر يقدم إلينا ديوانه الخامس «قاب قوسين» . . . وأهم ما يميز هذا الديوان هو تلوين الرؤية الشعرية بلون جديد فهي هنا رؤية الطموح والتطلع والمستقبل رؤية الكشف . . . وليست هي رؤية الذكرى والبكاء على ما فات والوقوف عند الماضي الذي ول ولم يعد . . . إنك تجد في ديوان «قاب قوسين» شخصية الشاعر وقد ارتسمت أمامك بخصائصها المميزة فهو شاعر يفيض قلبه بحب الحياة ويحدهو الأمل دائماً كلما أشرق عليه يوم جديد . . . إنه يسمى دائماً قاصداً نهاية الشوط لهذا السعي . . . فهناك ينبثق الضوء ولم يعد بين وبين الضوء إلا قاب قوسين . . . فلا غرو أن نجد أغلب

قصائد هذا الديوان تشع بالضوء فهو يشعلنا منذ بدء الديوان بثلاث قصائد ذات وحدة متكاملة تحكى عن الزحف نحو النور والمعاناة التي يتكبدها الشاعر حين يجد نفسه عvisة أحياناً . . . فهذه النفس الأمازة بالسوء تأبى أن تطيع وتأبى أن تنصاع . . . إنها تروح في هدير الزحف تلتفت إلى الماضي الذي يطلسها بفبار التخلف . . . ففي قصيدة «قاب قوسين» يبحث الشاعر نفسه على المسير . . . إنه يحثنا أن نمزق كل قناع وننفذ من حواشيه إلى الضوء . . . عليها أن تتقلب على ظلام الأيام فلا تبال به فلم يعد بينها وبين النور إلا قاب قوسين

قاب قوسين من النور . . . فيرى واحتكى كل لثام في الضمير وانهبى غيب المدي ، واحترق في الظلي الباقي ، حل نار ونور مزق كل قناع ، والفلى من حواشيه إلى الضوء الأمير ثم نجد في القصيدة الثانية يتابع سيره نحو الضوء وهي قصيدة بعنوان «أنا والنفس والطريق»

أتيهني في دروبى واحدى أى هروب فأنا أضلأ وأسقيك من السر الرهيب وأنا أشقى وأشجيك بمزمارى الغريب وأنا أسرى فأهديك إلى الشط الرحيب لكن نفسه تمصاه ونحن إلى الماضي إلى الظلام فيتمها بعنوان قصيدته «عاشقة المنكبوت»

فارجمى أنت . . . سيطورك مع الماضي خفوت فإذا ناداك وهم ، رد عنك المنكبوت وعمل هذا نلاحظ أن شاعرنا هنا مشغول بالضوء فأغلب قصائد «قاب قوسين» تلاحظ فيها هذه السمة الواضحة من هذه القصائد قصيدة «أغنية من الكوخ» وقصيدة «الملاك النائم» وقصيدة «رغابت عن الروض» وقصيدة «حوريتى تسأل» فلم تعد هناك قصيدة تخلو من الإشارة إلى الضوء في ديوان «قاب قوسين» .

فتحية لشاعر الكوخ والنور .

محمد عبد العزيز





لقاء كل شهر

## أنور المعداوي قال لم ولكم



ربما لا يشير اسم أنور المعداوي اهتمام الجيل الجديد من الأدباء الشباب الذين لم يقرموا له شيئاً خلال العشر السنوات الأخيرة. وربما لن تصل كلمات أنور المعداوي في الأدب إلى الأجيال القادمة إذا كان التاريخ الأدبي يعضى بنا بهذا المعدل السريع الذي يغير القيم والمفاهيم من يوم إلى آخر. غير أن هزلة أنور وصمته طوال هذه السنوات، سوف يترك في شباب الجيل المعاصر أثراً حقيقياً، وسوف يتباطأ معدل سرعة أيامنا أمام هذه الظاهرة الفريدة في مأساويتها.

قلو أننا عدنا عشرين عاماً إلى الوراء لننتقل إلى المنبر الرئيسي في حياتنا الأدبية آنذاك - مجلة الرسالة - لما وجدنا قلماً تنعقد حوله الآمال، وتلهف إلى وقع دقاته الأسباع، سوى قلم أنور المعداوي. كان شيوخ الأدب في ذلك الحين قد استكانوا إلى نوع من الدعة والهدوء، وأمست جولاتهم في ميدان الكلمة أشبه بالدوران حول النفس لجرد الدفاع عن

النفس. وكانت أخبار فروسيته ما تزال تنبض في عروق الشبان الجدد: معركة طه حسين مع التراث، ومعركة العقاد مع الكلاسيكية الجديدة، ومعركة سلامة موسى مع الحضارة، كلها قد تحدت معالمها وتلورت قيمها قبيل الحرب العالمية الثانية. وكان الأدب المصري الحديث بحاجة إلى مد الشريان من الرواد إلى الجيل الذي ولد فيما بين الحريين، بدماء الحياة التي حددت التراث والمعاصرة والحضارة جسيماً. كان أدبنا بحاجة إلى روح البطولة التي سادت على جبين عصر النهضة الأدبية الحديثة منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين.

وانقسم الجيل الجديد إلى فريقين: أحدهما ولي وجهه شطر أوروبا، فسافر إليها مزوداً بأسلحة الرواد، والآخر بقي يناضل الرجعية الأدبية بغير هوادة، لم يشأ أن يترك لها الميدان بعمى. وكان الفريقان كلاهما يكلان بعضهما. فسافر مندور ولويس عوض وزكي نجيب محمود



وعبد القادر القط وغيرهم كثيرون ،  
وبقى أنور المداوى واحداً من أبناء  
الفريق المناضل في أرض المعركة . لم يتخل  
عن أسلحة الحضارة المتقدمة في أوروبا  
فتزود منها بكل ما من شأنه أن يستقطب  
الاتجاه المتقدم في الأدب ، ولم يتفصل عن  
واقعه فواكبه مواكبة حية حاضرة ،  
تتبدى لنا في كتابين « نماذج فنية في الأدب »  
والنقد الذي صدر عام ١٩٥١ ومظم  
فصول كتابه الآخر « على محمود طه . .  
الشاعر والإنسان » الذي صدر عام ١٩٦٥  
فهذان الكتابان يشكلان المرحلة الأولى في  
حياة أنور المداوى الأدبية والإنسانية  
على السواء . ذلك أنه اختار منذ وقت  
مبكر أن يكون الأدب هو سلاحه في  
معركة الحياة ، فلم يشترك قط في أية  
تنظيمات سياسية وإن استطعنا أن نلمح  
آراءه في السياسة والمجتمع في ثنايا آرائه  
النقدية . وهي آراء المفكر النقدي المناضل  
من أجل حرية الإنسان وسعادته . وقد بدأ  
أنور كتابه « نماذج فنية » بما قيل عنه  
يوماً أو قيل له « إنك عامل هدم في الحياة  
الأدبية ولست عامل بناء » ويتساءل  
مستطرداً « لماذا ؟ لأنني منذ أن تناولت  
قلمي لأكتب ، تحول القلم في يدي إلى  
معول ثائر ، معول تنصب ثورته على  
بعض القيم والأوضاع » ، « إن الحياة  
الأدبية في مصر بحاجة إلى حركة تطهير  
يقوم بها لسان طويل . . ومن جرائر  
هذا اللسان الطويل أصبح أنور المداوى  
« عدواً » لمظم أدباء مصر و « صديقاً »  
لمظم القارئ فيها . لقد دارت بينه وبين  
جيل الرواد معارك لا حصر لها ، بينه  
وبين طه حسين وأحمد أمين والماسزني  
وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وغيرهم .  
وكثيراً ما أخطأ ، ولكنه أيضاً كثيراً  
ما أصاب . وفي خطته وصوابه كان  
يصنع شيئاً خطيراً من زاويتين : الأولى  
أنه شارك طيلة الأربعينات في خلق دوامة  
عنيفة في محيط الفكر والأدب ، دارت  
خلالها الظواهر الأصلية والكاذبة بين مد  
وجزر وشد وجذب . والزاوية الأخرى  
أن أنور المداوى جعل من « الشجاعة »  
في إبداء الرأي ، صفة لازمة للمفكر  
كأحد عناصر تكوينه الفائق ، لا كصفة

أخلاقية ينبغي « على جميع الناس » أن  
يتحلوا بها . أي أننا حين نصف إنساناً ما  
بأنه مفكر إنما يتضمن هذا الوصف  
بالضرورة أنه رجل شجاع . وقد كانت  
شجاعة أنور من الأصالة للدرجة التي كان  
يقصو فيها على نفسه عما يشفق منه الكثيرون  
غيره . كم سمعته يراجع الكثير من القيم  
والمفاهيم التي آمن بها يوماً ، وكما قرأنا له  
هذه المراجعات الصليية التي تبدو كنقد  
ذاتي شديد الصرامة والموضوعية .

وبالرغم من أننا نقضى لحظات فادرة  
بين دفق كتابه الأول « نماذج فنية » ،  
مع برنارد شو ، وبلزاك ، ودستوفسكي  
وبايرون ، وبيكاسو . . إلا أن ما لا  
ريب فيه أن الثمرة الأولى التي نخرج بها  
من هذا الكتاب هي « نجيب محفوظ » .  
ربما لا يكون أنور المداوى هو أول من  
كتب عن نجيب محفوظ ، ولكنه بلا جدال  
هو الناقد الوحيد في ذلك الوقت الذي  
تابع إنتاج نجيب متابعة جادة آتلة في  
الكشف عن مختلف أبعاد الروائي المصري  
الأول إلى وقتنا هذا . أي أننا نجد كلمة  
هنا أو هناك حول إحدى روايات نجيب  
محفوظ ، سبقت تقييم أنور المداوى  
بشهر أو بشهور . ولكن أنور المداوى  
ينفرد من بين الجميع بأنه استطاع أن  
يكشف عن الدور الطليعي الباهر الذي  
لعبه نجيب محفوظ فيما بعد . كان نجيب  
عند معظم نقاد الأربعينات من هذا القرن ،  
إما « نكرة » بين النكرات ، أو هو  
مجرد كاتب بين الكتاب ، وعمل أحسن  
الفروض يتنبأ الناقد منهم بأنه كاتب  
« جيد » . وجاء أنور المداوى ، فقال  
شيئاً آخر . وقد أتبع له أن يقول هذا  
الشيء الآخر لسبب بسيط هو أن ضميره  
المستول طلب إليه أن يوالي قراءة نجيب  
محفوظ من القاهرة الجديدة إلى بداية  
ونهاية قراءة واعية فاحصة دفعته لأن  
يقول ما لم يتنبه إليه مختلف معاصريه ،  
القول الذي أصبح إحدى المسلمات في نقدنا  
الحديث ، وهي أن نجيب محفوظ هو  
الامتداد الأكثر تطوراً وازدهاراً لتوفيق  
الحكيم في « عودة الروح » . وإذا كان  
توفيق هو رائد المرحلة الجينية للرواية  
المصرية ، فلأن نجيب هو رائد مرحلة  
الشباب في تاريخ الرواية العربية كلها .





ولا شك أن الكثيرين قد سحروا منه حين سجل على نفسه هذا الرأي منذ خمسة عشر عاماً ، ولكنهم اليوم دون أن يذكروا اسم أنور المداوى يرددون ما عان في اكتشافه معاناة الرواد الأوائل .

وكانت الثمرة الثانية في حياة أنور المداوى النقدية الباكورة هي « على محمود طه » . وقد كان تركيزه الأصواء على هذه الشخصية الرومانتيكية بمثابة الصدمة الجديدة للوسط الأدبي في مصر حيث أمت الرومانتيكية فعلاً ماضياً لا يشرف أحداً أن يتذكره . ولم يكن على محمود طه أعظم الرومانتيكيين المصريين ، ولكن الوثائق الشخصية التي ربطت بينه وبين أنور المداوى جعلت من المستطاع لتناقد أن يبحث العناصر الذاتية الخالقة للوجدان الرومانسي والصائبة لهذا اللون من الشعر المهجور . وقد نجحت الملاقة الشخصية الحميمة بين الناقد والشاعر في أن تهدينا الكثير من المصاييح الهادية إلى التجربة الرومانتيكية في الشعر وجوهرها الأصيل . وقد خرجنا مع أنور المداوى بنتيجة هامة هي أن الرومانتيكية المصرية بالذات كانت رومانتيكية ثورية للثمت بمشكلات الإنسان والمجتمع المصري من وجهة نظرها التزاماً بأضواء الخافية على وجهات النظر الأخرى . وقد أهتم الكثيرون فيما بعد بالحركة الرومانتيكية في الشعر العربي بصورة عامة ، والشعر المصري بصورة خاصة ، ويعمل محمود طه على وجه التحديد . ولكن هذه الدراسات جسيمها بالرغم من الأهمية البالغة لبعضها ( التي قد تتفوق أكاديمياً على دراسة المداوى ) تخلو من ذلك العنصر الرئيسي في دراسات أنور ، عنصر « الكشف » الذي تقترن أهميته بالحظة التاريخية المحيطة به . فليس من المهم أن تصدر عشرات الكتب عن أدب نجيب محفوظ أو شعر هل محمود طه في الوقت الحاضر وبعد أن أصبح إنتاجهما من البدييات التي يتسابق النقاد لإثباتها ( ! ! ) وإنما المهم هو « لحظة الاكتشاف » التي تكلف صاحبها ضريبة الزيارة الأولى لطريق مجهول .

إن هذا اللون من النقاد الفاتحين ، لا نستطيع أن نوضحهم في غائات محددة تحديداً صارماً . . فهل كان أنور المداوى

« ناقداً واقعياً » حين تجاوب مع أدب نجيب محفوظ ، وهل كان ناقداً رومانسياً حين تجاوب مع شعر على محمود طه ؟ هل كان من أنصار « الفن للفن » حين دق طبول الحرب على سلامة موسى ؟ وهل كان من أنصار « الالتزام » حين أشعلها ناراً منذ بداية الخمسينات هل أعداء سلامة موسى ؟ كلا ؛ إن أنور المداوى ليس من النقاد الذين يمكن تلخيصهم بكلمة واحدة تضمهم في هذا الصف أو ذاك . لا شك أنه تطور من مرحلة إلى أخرى ، ولكنه ظل إلى آخر مراحل تطوره « الناقد الرائد » أو الناقد الفاتح ، كل ما يعنيه أن يبدأ أولاً بشق الطريق ، مهما أصابته بهرجاج .

ولعل كتابه الأخير « كلمات في الأدب » وهو يسجل المرحلة الثانية والأخيرة في حياته النقدية يوضح لنا أكثر فأكثر طبيعة الجراح التي عانى ويلاتها طيلة العشر السنوات الأخيرة . لقد حدد لنفسه دستوراً شخصياً التزم به طيلة هذه السنوات ، أوجزه في نقطتين ، أفضلهما بالحرف :

- « هل الفنان لكي يكون واقعياً وملزماً في الوقت نفسه أن يعيش تجربة عصره ، وتجربة كل عصر من العصور إنما تستمد كيانها الموضوعي من قضية الإنسان ، سواء كانت في إطارها الاجتماعي الخاص أم في إطارها الاجتماعي العام . ومعنى الواقعية الملزمة هو أن يكون هناك تفاعل فكري وعاطفي بيننا وبين المشكلات التي تتحدد في مجموعها شكل التجربة ، بحيث يترتب على هذا التفاعل أن يكون للفنان وجهة نظر إيجابية في قضية الإنسان الذي يعاصره » وأن يكون صاحب موقف من حاجاته ومطالبه » .

- تجربة عصرنا هي « تجربة الحرية .. حرية الإنسان العربي في ( اختيار ) كل مستويات الحياة التي ينبغي أن يحياها بإرادته : مستوى التفكير والتعبير والسلوك والعقيدة ، وبلوغ حد من ضمان العيش يليق في عصر الشعوب بكرامة البشر » .

هذا ما قاله أنور المداوى ، لي ، ولكم ، ولتاريخ من بعدنا .

غالي شكري

## ما تـ .. شاعر الحياة

قضى كامل الشناوى حياته يتساءل  
من أين أتى وإلى أين يمضى ؟ ظل يسائل  
نفسه مرة ويسأل الدهر مرة أخرى ..  
أين يختفى الومض والنفض والصوت ،  
وأين يذهب الذين مضوا قبله ؟ وكم حرقه  
الشوق لقيامهم .. ظل قلقاً حتى ذهب إليهم  
والبقى بهم .. ولعله الآن قد عرف  
الإجابة على أسئلته .. وحدأت روحه .

مات الشاعر الإنسان ، الذى أحب  
الكلمة فأعطاهما إحساساته وخلجات نفسه  
فجاءت جميلة تنبض بانفعالاته الصادقة ،  
مشحونة بالمذاب والألم ، وأحب كذلك  
الناس فتحبهم روحه فأعطاهم منها الشفافية  
والصفاء واحتبس لنفسه أناته الحزينة ،  
وذكريات شيبت صباه ، وحطمت  
خطواته ، كان كهارب ليس يدري  
من أين أتى وإلى أين يمضى ، فهو يعيش  
في شك وضبابية :

شك ! ضباب ! حطام

بعضى يعزق بعضى

لقد حفر المذاب في نفسه خطوطاً  
غائرة رسبت في أعماقها تجارب عاشها  
فصهرته ، فخرج منها إنساناً جديداً ..  
انتهج منهجاً جديداً في حياته ، ووجد  
في شعر أبي العلاء أنيساً في فلسفته مبدأ  
يتفق ونفسيته فتأثر به وطبقه في حياته ،  
فلم يتزوج لأن الزواج جنابة كما يقول  
أبو العلاء فلا داعى للوقوع في هذا الخطأ ،  
ولا داعى أن يورث ذريته خطأ لم يرتكبه  
هذا جناء أبى صلب

وما جنيت على أحد ؟

وللزواج في رأى أبي العلاء علوى

حمد الله على أنه لم يصب بهذه العلوى :

تشاءب عمرو إذ تشاءب خاله  
بعدوى فما أعدتني التؤباء  
وشكر كامل الشناوى ربه أيضاً على  
أنه أنقذ من هذا الوباء .

ولم يكن إضرابه عن الزواج عن غير  
اقتناع ، بل كان عن إيمان فلسفى واقتناع  
عقل فهو يعتقد أن الإنسان مشكلة لم تهتد  
بعد إلى حل .. فهل يتزوج ليتسبب في  
مشكلة جديدة ؟ ويؤمن أيضاً أن الزواج  
رسالة إنسانية سامية فيجب على أى إنسان  
يتصدى لهذه المهمة أن يكون أهلاً لها  
وإلا اعتبر زواجه جريمة .

إننا لا نستطيع أن نقول بأن كامل  
الشناوى كان متشائماً .. لأنه حول  
تشاؤمه إلى حب الآخرين .. حب الناس  
جميعاً .. ذلك الحب الذى تطور إلى حب  
كبير .. حب وطنه .. وهو نفسه يقول  
مدافعاً عن تهمة التشاؤم في مقدمة ديوانه  
« لا تكذبى » : « ولا تهمنى بالتشاؤم لأن  
بعض ألقاظي حزينة ، وبعض تميراتى  
مقطبة الجبين ، فما دام الموت يتمقب  
حياتنا وما دمنا لا نعرف من نحن ؟ فإن  
المجانين وحدهم .. هم الذين يضحكون  
للحياة .. ويسمون ذلك تفاؤلاً .. لست  
متشائماً .. ولست مجنوناً ، ولكنى أحاول  
أن أكون صادقاً مع ما أشعر به وما أفكر  
فيه » .

كان يمانى إذن من آلام نفسية  
كثيراً ما عذبه ولكن رغم عذابه وأنه  
كان يفيض عطفاً ويندق الخير على الجميع  
بلا استثناء ، ويمد يده للبراعم المتفتحة  
ويحتو عليها ويمهد لها طريق المستقبل  
كأنما آل على نفسه أن يسمح دموع الحزن  
من كل الميول التى تحيط به لأنه يريد أن





يرأها تبتسم ، يزهر فيها المستقبل ، أنه  
كالشمعة التي تحلى نورها في صمت محترق  
ويكفيها أن ترى الناس سعداء بنورها . .  
فهو يحترق بنار مأساته . . تلك النار التي  
أنت على كل شيء . . حتى على يأسه  
وأمانه :

أين يأسى ؟ لقد مضى  
ومضت مثله المني  
فحياتي كما ترى  
لا ظلام ولا سنا  
كل ما كان لم يكن  
وأنا لم أعد أنا

وهو ذو موهبة فنية نادرة وكان  
إنتاجه جيداً ورغم قلته ، فكلماته شاعرية  
يفتحها بنور شاعر . . وعباراته جميلة  
يشذ بها بروح فنان ، فاندويان الوحيد  
الذي أخرجه « لا تكذب » يضم مجموعة  
قصائد بها لواعجه وهوس فيها مأساته . .  
وهو في هذا الشعر يفعل مثل الرومانسيين  
بأخذك معه في بحر من الآلام والمذاب حتى  
أنك تأسي لجراحه وتشفق عليه ، وتدعو  
له ، إنه يحاول أن يشعر بمأساته  
للتعاطف معه . . ورغم مسحة الحزن  
النالبة على قصائده العاطفية ورغم رائحة  
اليأس والمذاب والآلم التي تنبعث من  
الديوان فإنك تلحح وميض الحياة يسرى  
من هذه الضبابية . . والشعراء الذين تغنوا  
بالآلم والمذاب تنفيساً عن مآسهم الاجتماعية  
والعاطفية والصحية كثيرون منهم  
أبو القاسم الشابي وبدر شاكر السياب  
وجون كيتس فكل تغنى بأسلوب مأساوي  
حزين .

ورغم الشكوى الواضحة في شعره  
زراه يجمع بقايا حطامه ليتمثل شيئاً يثور  
لكرامته وكبريائه وأعتقد أنه صادق مع  
نفسه عندما يتحدث عن كبريائه :

سلام يا قلب تشكو  
نقص الحبيب عهد  
دع المسوان وحطم  
أغلاله وقوده  
ويقول محدثاً حبيته :  
لكنني لي روح  
كما عرفت عنيد  
إنها لا يزال المذاب  
أن يستزيد  
كوني الجعيم سميراً  
فلن أكون وقوده

ولم يكن يبالي بشيء بعد أن فقد كل  
شيء . . قلبه وأمانه . . وشبابه ، حتى  
دموعه فضيت . . لم يهتم إلا بعلاقته مع  
الناس حيث تلوث وحدثه معهم وتمزج  
عواطفه الرقيقة بمواقفهم ، فسواء عليه  
عاش سعيداً أم بائساً فالزهور التي ماتت  
من الظلم كالزهور التي ذوت في الماء . .  
ولكل شيء نهايته المحتومة . . فالطيور  
التي تغرد فرحاً مصيرها يوماً إلى البكاء .  
إن مشكلته الحقيقية في أنه كان  
يحس بمأساته الذاتية وبمأساته العامة  
كإنسان لم يصل إلى حل لمشكلة وجوده .  
ففى شعره كثيراً ما يتساءل عن سبب  
وجوده . . لماذا خلقه الله ؟ . . هل هو  
وسيلة أم غاية . . وكما تمنى لو أنه لم يعيش  
هذه الحياة . . ولماذا يعيشها وقد قضى  
أيامه فيها يبيع الحب بالمذاب . .

وشخصية كامل الشناوى في شعره  
الوطنى مغيرة لشخصيته في شعره العاطفى  
.. فلنأى ترى تهاكاً وبأساً ولكن ترى  
قوة وثورة وجبالاً تدور ورياحاً تثور  
وبحاراً تهيج . . إنه في هذا الشعر يملو  
على مشاعره الذاتية ويذيب حبه وألمه  
في حبه الكبير لوطنه الذى لن ينسى له  
مواقفه الوطنية التي دافع فيها عنه قبل  
الثورة . . فقد تجلّت وطنيته وثورته في  
مواقف عدة منها أزمة الرأى العام مع  
القصر عام ١٩٥٠ بسبب تشريعات  
الصحافة، وكذلك في معاهدة صدق-بيفن  
عام ١٩٤٩ . . ولقد اشتمل قلبه ثورة  
وأخذ يتدبّر بها ويبين بطلانها حتى انتصر  
ولم تم المعاهدة . . وكما تغنى بوطنه  
وبمأساه من ظلم :

كنت في صمتك مرغم  
كنت في حبك مكره  
فتكلم وتسلم وتعلم كيف تكره  
وقال أيضاً :

أنت إن لم تتحرر بيدي يا بلدى  
فسأضى أتحمر من قيود الجسد  
لا أبالي الهول ، بل أعشق  
لا أباليه وإن مت صريماً  
لقد انطفأت الشمعة بعد ما تركت  
نورها في قلوبنا . . لقد أنتهى كامل  
الشناوى من رحلته الحياتية وراح ليبدأ  
رحلة جديدة في عالم آخر حيث الأمان  
والاستقرار .

أبراهيم سغفان

# ندوة القراء

## دعوة إلى النقد :

إن مجلة الفكر المعاصر إذ تفتح صفحاتها لكل التجارب جاعلة من نفسها قاعدة لاطلاق الفكر الجديد ومحطة لتوليد الرأي الحر إنما تؤمن بفاعلية الكلمة الناقدة لإيمانها بعلمية الرأي ومسئولية الكلمة ، فإذا كان الفكر على وجود علامة الأمة فالتقدي عامل من عوامل إيجادها ولذلك فجلتنا إذ تدعو كتابها أن يفكروا بكل حق وطلاقة تدعو قراءها أيضاً أن يطالعوها بصوت عال وأن يملقوا عليها بكلمات النقد ، فنحن أن كلمات النقد التنظيف دعائم تساعدنا على تأصيل الجذور ولبنات تمكنا من العلو بالبناء .  
ونحن إذ نفتتح هذا الباب النقدي على مصراعيه ليلتقي فيه القارئ بالكتاب ، نرجو أن يكون هذا اللقاء لقاء نهار لا لقاء درس وأن يكون لحساب - لا على حساب - قضايا الفكر المعاصر وإنسان القرن العشرين . . .

ولقد قرأت المقال مرات على أستطيع أن أفهم - ولو من بعيد - ما الذي تقصده بقولك رجل الفكر . . . ذلك الذي أعفيتك وحده - ذون الصحفي والأديب - من أن يتعرض لمشكلات الحياة إلا بتجريد وتحليل فلسفي وربط منطقي محكم تكون فيه المقدمات مؤدية إلى نفس النتائج . ولقد طاف بخاطري كل رجالات الفكر الذين أعرفهم وتربطى بهم - كما تربطى بك - تلك الوشائج الروحية المضيئة ، وسألت نفسي هل المقصود بـ رجل الفكر هو الفيلسوف ؟ إن صح ذلك أليس من الفلاسفة من يتعرض لمشكلات الحياة ، ويناقش ببساطة وبلا إيغال في تجريد - مصاعبها وعلاقتها ويحدد طرق العلاج لتلك المصاعب والمشاكل .

إن « راسل » ذلك الفيلسوف الذي نقلت عنه لنا لب أفكاره وانفعلت بفلسفته الواقعية وكتب عنه كتاباً قريباً . . . ما زال يخوض مشكلات الحياة ويحارب بيديه - لا بقلمه فقط - كل جعافل الظلام .

وتوفيق الحكيم مثل آخر هل تعدد من رجال الفكر أم من رجال الفن إن كان فناً ، فقد خاض غمار الفلسفة وكتب فيها كتاباً أودعه كل ما يعتق من مذاهب فلسفية . . . ورغم ذلك . . . فإن

...

## حول مقال « رجل الفكر ومشكلات الحياة » :

تحية وتقديراً من تلميذ كل ما يربط بك الكلمة والفكرة ، وكل ما يشده إليك علاقات روحية راسخة ، تزدهر كل يوم ، وتستمد رحيقها وغذاءها من الكلمات الباهرة التي تقرأ كل شهر على صفحة مجلتك الغراء . . .

وبعد . . . أرجوك - كأستاذ كبير ومفكر من خيرة مفكرينا المعاصرين - أن تتقبل بسمه صدر ، منطلق شاب متحمس حول « رجل الفكر ومشكلات الحياة » وأن تقابل اعتراضه ببسمه ثقة مبشراً أن كتبك وأفكارك ساهمت في تعليمه كيف يحاور ويجادل ويدافع عما يعتقد .

\*\*\*

لو لم تكن صاحب « الثورة على الأبواب » لصدقت لأول وهلة كل ما جاء في مقالك هذا ، ولسلمت معك بوجهة نظرك التي جعلت ترسم معانيها في تناسق رهيب ، مستعملاً كل مواهبك الفلسفية والفكرية لتضع إطاراً للفكر ربما يفاير ما يحتمل في نفوسنا نحن ذلك الجيل الشاب ونعتبره تجريداً لا يتسع له واقعنا الآن في ظروفنا الراهنة .

معظم إنتاجه علاج لمشكلات الحياة وعلى الطبيعة وفي القرية وفي المدينة ودور القضاء ؛ لا كما عاجلها سقراط في محاوراته أو كما هوجلت في مجلس ابن الفرات .

وأنت نفسك . . . إن كنت تعتقد أنك رجل فكر فقط أقصد فيلسوف . فهنا آخذك من يدك - على حد تعبيرك - إلى كتاب لك ضمن بعنوان « فلسفة وفن » أودعته المقالات الطوال في النقد والأدب والفن والشعر وغيرها فضلاً عن المقالات العديدة المتناثرة في أكثر من مكان .

إنني أومن إيماناً لا يتطرق إليه شك .. أن مشاكل الحياة تفرض على كل من عصر الفكر قلبه وروحه . . . أن يلعبها ويرسم حللها ويعالج مآسيها في واقعية المؤمن برسائله الذي ملئت نفسه بأن الكلمة الصادقة . . . لا بد أن تسو بالحياة نحو الأكل والأرض . . . وأن تشد أزرها وتمسح دموعها . . . ولا يمكن أبداً أن تكون الكلمة ترفاً في مجتمع يمجع بالمآسى .

ثم تقول في آخر المقال إن رجل الفكر ملتزم أمام نفسه وأمام الناس . . . ولكني أعتقد أنك تعفيه من هذا الالتزام عندما تركه يعالج مشاكل الحياة بطريقته الخاصة . . . كأنك تظن أن كل أهل الفكر عندنا هم « البرت شفيتر » ولكني أعتقد أن رجل الفكر فوق التزامه أمام نفسه وأمام الناس ملتزم أيضاً بأن يعالج مشاكل الحياة . . . بالطريقة التي تبرز هذا الالتزام وتجعل منه احتراماً بآمال المجتمع وانصبها في أحلام غده المقبلة . أما التجريد والتحليل يا أستاذي الكبير فكانه الكتاب الضخم المتخصص . . . الذي نحبّه ونتمزّ به ونحتاج إليه ، بل لا تقل حاجتنا إليه من المقال المبسط الذي يتناول مشاكل الحياة . . .

وما أريد أن أصل إليه أن رجل الفكر أيما كان لونه ما دام يكتب في مجلة دورية فليحكي مشاكل الحياة بنفسها وتلك رسالة مقدسة لا تقل قداسة عن أفكاره التي يعيش لها ويطلب في شرحها حل صفحات الكتب الضخمة .

أستاذي . . . ربما لم أفهم ماذا تقصد من هذا المقال لذا ألج عليك . . . أن تقول كلمة تبديد بها كل هذه التساؤلات التي أوقعتني في هذه الحيرة .

عبد الحميد عطا إبراهيم  
مأمورية ضرائب قصر النيل

•••

- أشكر الأديب الفاضل على كل ما ورد في خطابه ، وأود أن أضع بين يديه ما يأتي :

١- إنني لم أعف رجل الفكر من معالجة مشكلات الحياة ، ولو فعلت ذلك لكان مناه إخراجها من الحياة ذاتها لأجل منه كائناً غريباً ؛ ولكنني زعمت أن كل مشكلة من مشكلات الحياة ، إنما تعالج على مستويات مختلفة - وكل هذه المستويات مطلوب ولا يفضل منها واحد واحداً - فهناك المستوى الذي يلتصق بها

التصاق المشاهدة المباشرة ( وهذه هي الصحافة ) وهناك المستوى الذي يبرزها في قالب يذنه من القلوب والمشاعر ( وهذه هي الفنون على اختلافها ) وهناك المستوى الذي يحاول النفاذ خلال التفاصيل إلى حيث التحليل بالأسباب ( وهذه هي العلوم ) ثم هناك المستوى الذي يربط العلل بعضها ببعض ليصل إلى المبادئ الأولى ، أو الجنود الثقافية العميقة التي تسود تفكير الناس عندما يسلكون على النحو الذي سلكوا ( وهذه هي الفلسفة وهي ما عنيته حين تحدثت عن « رجل الفكر » ) - إذن ليس في الأمر إعفاء ، ولكن هناك تقسيم للمجال الواحد بين عدة زوايا كلها ضرورية ولا غنى عنه ؛ ولهذا فلا يجوز لمن ينظر إلى المشكلة من إحدى هذه الزوايا أن يلوم الناظر إليها من زاوية أخرى ، فأتدرك له : لماذا لا تصرف اهتمامك إلى مشكلات الحياة ؟ !

٢- ليس ما يمنع أن يجتمع في رجل واحد جانبان أو أكثر ، فيكون أديباً وفيلسوفاً ، أو صحفياً وأديباً وعالمياً وفيلسوفاً ، أو ما شئت من التشكيلات المختلفة ، وعلى ذلك فلا وجه للاعتراض بأنني كتبت كتاب « والثورة على الأبواب » وغيره من زاوية ، وكتبت « نحو فلسفة علمية » - مثلاً - من زاوية أخرى ؛ وقل مثل هذا في بقية الأمثلة التي وردت في خطاب الأديب الفاضل .

٣- إن من يبحث في مشكلات الحياة يردّها إلى جنورها الأولى ، لا يجعل من كلامه « ترفاً » في مجتمع يمجع بالمآسى - على حد تعبير الأديب الفاضل ، ولكنه يشارك في إزالة تلك المآسى من أعماقها ، حتى لا تزول من سطحها وتبقى أعماقها لتنتب لك أسطحاً جديدة .

٤- يقول الأديب الفاضل إن التجريد والتحليل مكانه الكتاب الضخم المتخصص ، لا مقالات في مجلة دورية ؛ وردى هو أن العبرة بنوع القارئ ، لا بصفحة الكتاب وصغر المجلة ؛ فقد تكون المجلات الدورية اليوم - في العالم كله - هي أسبق من الكتب في عرض الأفكار المتخصصة - على أن المقالات التي نشرت في مجلة الفكر المعاصر ليس بينها واحدة تدخل في مجال التخصص بمناه الأكاديمي الضيق .

ز . ن . م

•••

حول مقال « نحن وثقافة الغرب » :

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد :

فقد قرأت مقالة الدكتور فؤاد زكريا بالعدد الأخير من « نحن وثقافة الغرب » ، أو موقف المثقف العربي من الحضارة الغربية ، وأود أن أثير نقاشاً حول النقاط التالية نهتدي به إلى وجه الحق :

١- يقرر الدكتور فؤاد زكريا أن الخلاف بين ثقافتنا وبين الثقافة الغربية ليس حاداً إلى الدرجة التي تجعله يحتل مكان الأهمية من تفكيرنا المعاصر .

وأعتقد أن الأمر على خلاف ذلك ، وتبين الحقيقة إذا نظرنا إلى الأساس الذي قامت عليه كل من الحضارتين في علاقته بالدين ، ففي ثقافتنا حصل ارتباط عضوي بينها وبين الإسلام ، بينما حصل العكس في الثقافة الغربية - نظروف تاريخية وموضوعية خاصة - حيث تم الفصل بين الدين وبين كل من السياسة والعلم والأخلاق ، بل تم الفصل - نظرياً وعملياً - بين الأخلاق وبين كل من السياسة والاقتصاد والجنس ، وبقي لها دائرة محدودة في التعامل اليومي في ميدان الإنتاج .

٢ - ويضيف سيادته إلى ذلك أن التضاد بين هاتين الثقافتين غير قائم أصلاً بالصورة التي يقوم بها بين حضارات كثيرة أخرى ، ويذكر في هذا الصدد أن هناك تباعداً حقيقياً بين الثقافة الغربية واليابانية - مثلاً - ويستدل على ذلك بأن الأوربي السائح في الشرق الأوسط يجد قرابة بينه وبين أهله : لا يجدها عندما ينتقل إلى الشرق الأقصى .

وأعتقد أن الثقافة الغربية تلتقي مع ثقافات الشرق الأقصى - في غير مجال الإسلام - في أمرين أساسيين : أولهما « وثنية الطابع والوجدان » ، وثانيهما الاعتماد المطلق على « الإنسان » في تنظيم شؤون الحياة ، واستبعاد المصدر الإلهي من هذا المجال ، كما أرى أن القرابة التي يشعر بها الأوربي في الشرق الأوسط مرجعها إلى الحلة الغربية التي اكتسبها الشرق الأوسط في العصر الحديث في نظمه الاجتماعية .

٣ - ويقرر سيادته أن الأخذ والعطاء اللذين تما بين الشرق والغرب في تاريخيهما الحضاري يحمل من الصعب أن نتحدث عن حضارة غربية خالصة ، وأخرى شرقية خالصة .

ومصحح أن التفاء الحضاري لا يمكن القول به مع هذا التبادل - فضلاً عن أنه لا ينبغي العمل من أجله - لكن القفزة التي نتقلنا من هذه المسئلة إلى القول بانتفاء الخلاف الأساسي بينهما - أمر لا مبرر له فيما أعتقد .

لقد أخذ الشرق من الغرب ، ولكن لحسن الحظ كان الشرق حينذاك في تاريخه القديم يحتل مركز القوة ، وكان لذلك الفضل في اتباعه أسلوب الانتقاء والتعديل فيما يأخذ ويدع ، ولو أننا أخذنا بهذا الأسلوب في العصر الحديث لضاقت شقة الخلاف - فيما أعتقد - بين دعاة الحضارة الغربية والمناهضين لها ، كذلك فانه من المسلم به أن نلاحظ أن الشرق عندما أخذ من الغرب في تاريخه القديم لم يكن مجرد الانتقاء في الأخذ ، ولكنه عمل على فهم ما يأخذ وتمثيله وافراده من جديد كائناتاً جديداً ذات سمات جديدة .

وأيضاً فانه من الحق أن يقال إن الغرب عندما أخذ من الشرق قديماً - لأنه كان في مركز القوة كذلك - انتفى وأضاف وتمثل وأخرج كائناتاً جديداً .

لقد أخذ الغرب من الشرق : المسيحية والمنهج العلمي ، هذا حق ، لكن الجزء الباقي من القضية هو أن الغرب عندما أخذ

المسيحية أضاف إليها من وثنيته ، وفرض عليها من بشريته ، وعمل على فصلها - في النهاية - عن الحياة العملية . كذلك فانه عندما أخذ المنهج العلمي عنده على جميع مجالات المعرفة ، وأنكر القضايا التي لا يمكن بحثها عن طريق ذلك المنهج . وهذه التعريفات لا يمكن النظر إليها على أنها محض إضافات ، بل هي تغييرات أساسية لا بد من التسليم بما لها من آثار في نتائج الحضارة التي تبني عليها .

ويبدو من ذلك أنه لكي « تأخذ » يجب أن تكون « الأقوى » أما إذا كنت الأضعف فانك « تعطى » فحسب ، وفرق بين المرفقين خطير .

٤ - ولقد صدر سيادته النزاع في هذه القضية على أنه قائم بين اتجاهين لا ثالث لهما : بين الدعاة إلى الحضارة الغربية ، والدعاة إلى الحضارة القومية ، وأعتقد أن ذلك لا يعطى صورة دقيقة عن الموقف ، فضلاً عن أنه يؤدي - ربما عن غير قصد - إلى إضافة عنصر من عناصر التفوق إلى أصحاب الاتجاه الأول بما أنهم يوسعون مفهوم حضارتهم التي يدعون إليها إلى آفاق عالمية ( ادعاء على الأقل ) ، في الوقت الذي يصعب فيه على دعاة القومية تبني مثل هذا الادعاء . والحقيقة أن هناك طرفاً ثالثاً في النزاع ، يمثل في الدعاة إلى حضارة ذات طابع إنساني عالمي ينبج أساساً من مصدر إسلامي يضم القوميات ولا يقصر عليها .

وأخيراً فاني أرجو أن أستمع إلى وجهات النظر المختلفة حول هذا الموضوع الهام ، وأشكر لكم سعة صدركم ، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته .

يحيى هاشم حسن فرغل  
عضو في الأمانة العامة لمجمع البحوث الإسلامية  
بالأزهر

•••

#### تحية طيبة :

حول موضوع « بأى فلسفة نسير » :

١ - يتضح من المقالة أن الدكتور زكي نجيب محمود يؤيد وجهة نظر « الجماعة الثالثة » التي تجمل المادة والفكر طرفين لشيء واحد كأنهما بطن اليد وظهورها .

وإن لأوافق الدكتور محمود أيضاً على جعل المادة والفكر طرفين لشيء واحد ، ولكن شريطة أن يكون هذا فيما يعيشه الإنسان فقط ، فهو يحتاج للفكرة والواقعة معاً - وإن الموضوع يتنى عن ذكر السبب - ولكني أريد أن أقول أن ما ذكر ليس صحيحاً في صفات الخلق أو الوجود الأول للإنسان ، فهنا ينبغي لنا أن نميد التساؤل حول أسبقية الفكرة أو الواقعة ، ولا يمكننا الجزم في ذلك أبداً .

لنسال :

من المسبب الأول ؟

الفكرة مسببة (موجبة) لواقع ؟

أو الواقع مسبب (موجب) لفكرة ؟ ؟

وهذا السؤال يدفعنا إلى تأييد أحد مذهبين :

الأول : يؤمن بأسبقية الجوهر على الوجود ، والثاني

يؤمن بأسبقية الوجود على الجوهر ، فالأول مثالي أفلاطوني ، والثاني وجودي .

وإني لأرى أن الأخير أحق من الأول في هذا الرأي .

٢ - يرى كاتب المقالة أن الإنسان في رحلة الحياة شبيه به في أي رحلة صغيرة يرتحلها ، ويورد مثلاً مقاده :

إن الرحلة الصغيرة هذه هي عبور الصحراء للوصول إلى نقطة معينة على شاطئ البحر الأحمر ، وإن الهدف الأخير ثابت لا يتغير ، ولكن أهدافاً جزئية فرعية ستتشأ خلال الطريق ، فهذه حفرة عميقة أمامك ، وتريد اجتيازها ، فتهتد تخصر تفكيرك في طريقة اجتيازها قبل أن تستأنف السير . . . ثم يقول :

سواء أكانت معالجتك لهذه المشكلة الطارئة سليمة أم معيبة ، فهل يؤثر ذلك في هدفك الأخير ؟ كلا .

إن كانت المعالجة سليمة فقولكم صحيح ، أما إن كانت معيبة فأنا أجيئ بدل « كلا » بنعم !

فلنفترض أنه سقط في تلك الحفرة ، وبذلك ينهي كل شيء ، فإنه لمن التفاؤل أن نلتزم رأي الدكتور ومن التشاؤم أن نلتزم - ما ذكرته - إذا وجب علينا التزام جانب الاحتمال وهذا أصوب .

مع احترامي وتقديري لكم يا سيادة الدكتور زكي محمود .

محمد الشاطي

بغداد - الجمهورية العراقية

•••

تحية طيبة وبعد :

لما كنت أقوم بإعداد دراسة عن « المسرح » فقد تشرفت بمطالعة معظم ما كتبتموه سيادتكم عنه وما ترجمتموه إلى العربية منه . . . وقد بحثت جدياً في مكتبات الإسكندرية عن كتابكم الأخير « مسرح الاعمقول » والذي صدر في مجموعة « الألف كتاب » والذي قرأت اعلانه في صحيفة « الأهرام » منذ شهور . . . إلا أن البحث عنه قد أعياني . . . فهل صدر هذا الكتاب حقيقة . . . ومن الناشر . . . وكيم الثمن . . . ؟

وأخيراً آمني موافاتي بأية بيانات عن هذا الكتاب لحاجتي الماسة إليه كأحد المراجع التي تهمني في دراستي .

وعشتم للفكر ودمتم للمسرح العربي تزودونه بالجديد من الدراسات القيمة على ضوء خبرتكم الأصيلة في هذا المضمار .

وإذ أشكر سيادتكم سلفاً . . . لأرجو أن تفضلوا مع تحياتي وتقديري .

خيس سلمونة

•••

- نشكر لقارئ الأديب رسالته الكريمة ونفيدة أن ما نشر عن ترجمتي لكتاب « مسرح الاعمقول » لا يبدو أن يكون خبراً لأنني لم أفرغ بعد من ترجمة الكتاب وإن كنت قد قطعت في ترجمته شوطاً كبيراً ؛ فهو الكتاب اسمه The Theater of the Absurd ومؤلفه هو Martin Esslin

ج . ع

•••

بعد التحية ؛

أرسلت لسيادتكم من قبل رسالة أمتدح فيها مجلتكم وأحيي وأقدر القارئ على أمرها نظراً لما لمست في مجلتكم من ثقافة وسعة صدر وبحث موضوعي في كل المجالات . ولكنني فوجئت هذا الشهر ( أغسطس ٦٥ - العدد السادس ) بأن المجلة خالية من قسم « السياسة الدولية » . وأهيب بسيادتكم ألا تتناسوا هذا القسم الهام الذي كنت أتوقع منكم أن تتوسعوا فيه بدلاً من إلغائه هكذا حتى لا تفقد مجلتكم هذه روحها وعظمتها وبدلاً من اتجاهها تلك الوجهة التي لا تزيد من الأدب والفن والفلسفة فهناك مجالات أخرى كثيرة - كما ترون سيادتكم - لها مشكلاتها الخاصة بمجتمعنا المعاصر والتي تستحق المناقشة على صفحات مجلتكم مثل الاقتصاد والقانون .

هذا هو رجائي منكم وأغلب الظن أن هذا رأي كثير من القراء نظراً لأنني ناقشت كثيراً من قراء مجلتكم هذه ووافقوني على هذا الرأي حتى ولو أدى ذلك إلى رفع ثمن المجلة .

ولسيادتكم جزيل شكرى .

حسني عبد الواحد

حقوق القاهرة

•••

- المجلة تمنى هذا الباب عنايتها بغيره من الأبواب وقد سبق أن قدمنا فيه أكثر من مقال ونعد بتقديم مقالات آخر .

•••

أجمل التحيات القلبية الصادقة . . .

إنه على الرغم من دراستي العلمية إلا أنني شغوف بالأدب والفلسفة . . . وقد وجدت في مجلة « الفكر المعاصر » اشباعاً لحاجتي . وإنني إذ أقدم بخالص تقديري واحترامي لأسرة المجلة . . . أود أن تخصص المجلة صفحة تتناول فيها التعريف بفيلسوف كسارتز وبرجون . . . أو تتناول توضيح مذهب من المذاهب يمكن بذلك الشباب المتطلع إلى المعرفة من أن يعرف ما لم يستطع الاطلاع به من خلال قراءاته القليلة . فإن الشباب الذين يقضون أغلب أوقاتهم في المعامل لا يملكون المعرفة الكافية بالمذاهب الفلسفية رغم ولعهم بالفلسفة . . . إنه لا أمل لنا نحن الشباب الذي يدرس الثبات والكياء والفيزياء ، إذ لا سبيل أمامنا نستقي منه سوى مجلتنا الحبيبة « الفكر المعاصر » .

وتفضلوا بقبول الاحترام والتقدير .

ضياء عرفان

زراعة أسوط

•••

نشكر لقارئ رسالته الكريمة .